Les Temps Modernes

15e année REVUE MENSUELLE n° 161

DIRECTEUR : JEAN-PAUL SARTRE

Juillet 1959



Rédaction, administration : 30, rue de l'Université, Paris

Les Temps Modernes

revue mensuelle

paraît le premier du mois sur 192 pages

Directeur

JEAN-PAUL SARTRE

Secrétaire général

MARCEL PÉJU



La Revue n'est pas responsable des manuscrits qui lui sont adressés
La Revue n'accepte les manuscrits ni des condamnés à mort pour fait de collaboration, ni des indignes nationaux
La rédaction reçoit le jeudi après-midi sur rendez-vous



RÉDACTION ET ADMINISTRATION

30, rue de l'Université, Paris-7e — Tél. BABylone 17-90



PRIX DE VENTE AU NUMÉRO

France : 360 F



TARIF D'ABONNEMENT

A dater du 1er juin 1959 le tarif des abonnements est le suivant :

	1 an	6 mois
France	3 800 F	2 000 F
Étranger	4 100 F	2 200 F
Supplément recommandé	720 F	360 F

TARIF ÉTRANGER EN DEVISES

	1 an	6 mois
Livres sterling	3	1/13
Dollars	8.40	4.5
Francs belges	420	230
Francs suisses	37	20
Lires	5 200	2 800

Les abonnements peuvent se régler par chèque bancaire, mandat-carte, mandat-poste, chèque postal (compte Paris 6999-04)

POUR TOUT CHANGEMENT D'ADRESSE
Envoyer la dernière bande et joindre la somme de 50 francs

Les Temps Modernes

LA VIE DE CHATEAU

Il n'y a qu'une vie,
C'est donc qu'elle est parfaite.
P. Éluard

I

Le petit rouquin arriva un vendredi soir.

Hurel était parti l'avant-veille. A cette époque, les lits ne restaient pas inoccupés plus de deux jours. « Ça usinait », comme disait Turillon avec son accent de Belleville. Le départ d'Hurel passa presque inaperçu. Il n'avait jamais réellement fait partie de la maison. Huit mois, c'était un séjour dérisoire. Ceux qui vivaient au château depuis deux ans et plus le considéraient comme un amateur. Avec une indifférence plutôt méprisante. Il était venu, il venait de repartir. Rien ne marquait son passage. Il n'avait jamais été ivre, il n'avait jamais fait le mur, il n'avait pris part à aucune discussion sérieuse, on ne pouvait pas dire quel livre ou quel film il aimait particulièrement. Pendant huit mois, il avait mangé, dormi, suivi les cours, observé les prescriptions des professeurs, des infirmières et des médecins. On le rencontrait au réfectoire, dans la salle de jeux, à la radio, sur la galerie ou dans le parc. On le croisait dans les escaliers et dans les couloirs. Il disait : « Salut ! » On répondait : « Salut ! » Aucun gars d'ici n'avait été son ami. Il était passé dans la maison comme la plupart des gens passent dans la vie. Un jour, la porte se referme derrière eux, ils disparaissent. Personne ne se souviendra d'eux. Si on les retrouvait plus tard, dans une foule, on ne les reconnaîtrait même pas. Mais ceux qui sortent de la vie, une fois leur temps passé, on ne les retrouve nulle part. C'est mieux ainsi, non?

Donc, Hurel partit le mercredi et il n'eut évidemment pas droit aux cérémonies traditionnelles.

Robert, qui fumait à la fenêtre de sa chambre, le vit monter dans le car de l'après-midi. Hurel monta rapidement, sans se retourner. Le car démarra aussitôt. Robert se dit : « Voilà Hurel qui s'en va. » Cela ne lui faisait ni chaud ni froid. C'était tout à fait par hasard qu'il se trouvait à sa fenêtre. S'il avait été en train de discuter avec Alvarez ou Richier, il lui aurait fallu au moins quinze jours pour remarquer qu'on ne voyait plus cette tête-là.

Le petit rouquin arriva le surlendemain. Un vendredi. Sans doute débarqua-t-il par le car du soir qui revient de Paris vers sept heures. Mais on ne s'aperçut de sa présence qu'au moment où il entra au réfectoire, pour le dîner. Il était petit, et portait de grosses lunettes. Sa tignasse rouge attira tous les regards. La Pichard lui désigna sa place, à la table de Clémot, puis elle ressortit en se dandinant. Des coups de sifflet l'accompagnèrent jusqu'à la porte.

Le nouveau déplia sa serviette. Il était assis à côté de Vogel. En face de lui se trouvait Clémot. Le quatrième était Revillard. Tout ceci se passait dans le brouhaha normal. Dans la rumeur un peu sourde des conversations et le cliquetis des fourchettes. Les quatre-vingt gars regardaient le nouveau, mangeaient leur soupe, rotaient, chahutaient. Normalement.

Puis Richier fit remarquer à haute voix que ce bizuth avait une gueule de provocateur. Richier avait une voix grave qui s'entendait de loin. Il dit :

« Ce bizuth a une gueule de provocateur! »

Et cela devint évident pour tout le monde. Chacun s'indigna à part soi de ces cheveux roux, de ces lunettes épaisses, de cette intrusion insolente.

Richier cria à nouveau :

— Bon Dieu de Bon Dieu! qu'est-ce qu'on a bien pu faire au Bon Dieu pour être affligés de pareils bizuths ?

Et les soixante-dix-neuf autres partagèrent sur-le-champ cette affliction.

Pourtant, le nouveau n'en menait pas large. Il s'efforçait de manger sa soupe, humblement, tassé sur sa chaise, le nez dans l'assiette.

Mais, dès lors, il était inévitable qu'il se passât quelque chose. Le brouhaha s'atténua et fit place peu à peu à un silence menaçant.

Alors, Richier se dressa, à l'autre bout du réfectoire :

— Qu'est-ce qu'un bizuth? demanda-t-il, agressivement.

D'un seul cri, le chœur des anciens clama :

— C'est-d'la-mer-er-de!

Le nouveau leva un instant des yeux affolés vers ses voisins de table. Mais la soudaine férocité qu'il lut sur leurs visages le força à regarder encore son assiette.

Richier, debout sur sa chaise, hurlait maintenant :

— Qu'est-ce qu'un ancien?

Et la salle, unanime, affirma :

— C'est-un-typé-nôr-ôr-me!

Une brève accalmie suivit. Puis, du coin des Corses éclata le chant rageur et lancinant :

— Laïus bizuth, laïus bizuth, laïus...

Le nouveau leva la tête une autre fois. Il essaya même de sourire. Mais, déjà, une louche de bouillon l'atteignait en plein visage. Il sentit sur ses joues et par l'échancrure de sa chemise, le liquide graisseux qui coulait.

— A poil! cria une voix.

— Debout! cria une autre voix.

Alors, machinalement, le bizuth repoussa sa chaise et se leva. La soupe ruisselait sur son front et lui brûlait les yeux. Il ne distinguait rien qu'un enchevêtrement de têtes, autour de lui. Un visage hilare, une main tendue, des chaises brandies. Des ombres.

— Assis! cria quelqu'un.

Le bizuth s'appuya des deux mains au bout de la table.

— A-ssis! A-ssis! A-ssis!

Le bizuth chercha une approbation, d'un regard rapide, puis il s'affaissa sur sa chaise.

Aussitôt le vacarme s'amplifia. Des morceaux de pain ricochaient contre son verre, une pomme tomba dans son assiette et la soupe, à nouveau, gicla sur sa veste.

— De-bout! De-bout! De-bout! criaient les ombres.

Le bizuth se releva.

Le chœur des Corses reprit :

— Laïus bizuth! Laïus bizuth! Laïus!...

Le bizuth fit un geste, de la main, pour indiquer qu'il allait parler.

— Silence! cria quelqu'un.

Les cris cessèrent aussitôt.

Agrippé à la table, le bizuth baissait le nez. Quand il releva la tête, il avait un sourire crispé sur les lèvres :

— « Chers amis », commença-t-il, d'une voix sourde.

Robert, qui n'avait pas participé au déchaînement général, examinait le nouveau avec indifférence. Il n'avait rien contre les nouveaux, et la cruauté de ses camarades le mettait plutôt mal à l'aise. Mais il y avait le jeu, soigneusement réglé, et dans ce jeu, il savait quel était le rôle des Corses, et celui des anciens, comme Richier et comme Alvarez. Lui-même faisait partie de ces anciens. Il ne pouvait se permettre aucune complaisance. Aussi bien, malgré l'ennui que lui causait ce tumulte, attendait-il le moment d'intervenir. Le principal, pour lui, était de n'être pas dupe. Il n'était pas dupe. A ses côtés, Richier et Alvarez n'étaient pas plus dupes que lui. Tout se passait donc sans surprise. A quelques tables de là, le bizuth bredouillait des platitudes. Il paraissait si jeune et si effaré que Robert s'en trouvait presque attendri.

Il aurait préféré qu'on laissât le nouveau manger sa soupe. Il aurait préféré qu'il n'y eût pas de nouveau. Il aurait préféré dormir. Toutefois, pour prouver qu'il ne se désintéressait pas de la question, il se tourna vers Richier :

— Encore un puceau, dit-il dédaigneusement.

Richier haussa ses épaules maigres :

— Je suis fatigué, dit-il.

— Tu deviens vieux, dit Robert et, pour couper court à la lassitude qui s'infiltrait aussi en lui, il se mit à taper avec sa fourchette sur la carafe de vin.

Aussitôt, toute la salle l'imita. Le petit tintement grêle devint un bruit aigu et lancinant. Le bizuth s'était tu, piteux et écarlate.

Robert monta alors sur sa chaise et, d'un geste, exigea le silence.

Le cliquetis des fourchettes s'amenuisa, cessa tout à fait.

— Bizuth! dit Robert. Les anciens reconnaissent en toi le plus abject de tous les produits de la création.

— Bravo! cria quelqu'un.

— Silence! cria Richier. Quand l'Ancien parle, la merde cesse de puer!

— Bizuth! reprit Robert, tu es venu ici, tu souffriras...

Il parlait d'une voix si calme, si posée que le nouveau, toujours debout, tressaillit. En même temps, il sentit un tremblement nerveux gagner ses jambes. Il se raidit, mais le tremblement s'accentua.

— Et pour commencer, dit Robert, dès ce soir, tu auras, je te le déclare, les poils du cul épilés un à un...

Un tonnerre d'applaudissements accueillit ces fortes paroles. De nouveau, les fourchettes sonnèrent contre les carafes. Les obscénités fusèrent de plus belle.

Robert descendit de sa chaise avec componction. Il se tourna vers Richier. Richier se leva. Robert prit Richier par les épaules et le baisa au front. Puis il inclina la tête et Richier, à son tour, le baisa. Ensuite, Robert se tourna vers Alvarez. Alvarez se leva et ils se donnèrent mutuellement le baiser des anciens. Après quoi, tous trois se rassirent.

En frappant les carafes, la salle avait suivi le cérémonial avec respect. On avait oublié le nouveau qui restait debout, le nez baissé, ne sachant plus que faire.

— Bizuth! Assieds-toi! cria Robert.

Le bizuth jeta un regard rapide autour de lui, puis il s'assit.

A ce moment, la porte du réfectoire s'ouvrit.

Précédés de l'infirmière-major, Laumont, l'interne, Maréchal, le médecin adjoint, Marguerite, sa femme, entraient en se faisant des politesses. Venaient ensuite Bedoux, le professeur de lettres, Mansart, le mathématicien, Muller, le géographe qui retint galamment le battant de la porte pour laisser passer Goussette, la préposée au latin, dont le visage boutonneux rougit de plaisir. Gontrant, l'aumônier filiforme, fermait la marche.

Robert les regarda prendre place autour de la grande table centrale qui leur était réservée. Laumont se pencha vers Goussette et lui dit quelque chose à l'oreille. Un rire strident secoua la vieille fille. Tout le réfectoire reprit ce rire, en l'amplifiant, tandis que Maréchal dépliait sa serviette, l'air absent, comme s'il n'avait pas entendu. Mansart et Muller échangèrent un regard désapprobateur. Goussette, très rouge, s'empara du menu et se mit à le lire, pour se donner une contenance. L'aumônier, debout, commençait sa prière d'un spectaculaire signe de croix.

Robert, irrité, se tourna vers Richier :

— Alors? dit-il.

— Je ne sais pas, dit Richier. Je n'ai plus envie. Je suis fatigué.

— Justement, dit Robert.

Il se tourna vers Alvarez :

— Qu'en penses-tu?

— Je m'en fous, dit Alvarez.

— Tant pis, dit Robert. Je ferai le mur avec les Corses.

— Non, dit Richier.

— Pourquoi non?

— Ils trouvent que tu n'es pas un marrant.

— Ça, c'est vrai.

— Tu ne sortiras pas avec eux.

— On verra, dit Robert.

— D'accord, dit Richier.

II

Villeneuve avait gagné le parc avant la fin du repas. Une colère brutale bousculait ses pensées. Il avait envie de frapper quelqu'un ou de briser quelque chose. Sans s'en rendre compte, il marchait trop vite, dans l'allée étroite et il s'essoufflait. « Les jeunes cons », se répétait-il à voix presque haute. A un moment, il avait failli gifler Marchetti, quand celui-ci avait lancé la louche de bouillon au visage du nouveau. Il s'était retenu juste à temps. Cela n'aurait servi à rien. Marchetti, lui-même, n'aurait pas compris. Il n'était cependant pas le plus idiot. Il faisait même partie de ceux qui comprenaient le mieux les choses. Mais il suffisait qu'un nouveau arrivât, et alors, il devenait une sorte de sadique qui se croyait tout permis. « Au camp, les S.S. étaient ainsi. On leur avait dit qu'ils pouvaient tout se permettre, qu'ils ne risquaient aucune sanction. On décorait ceux qui avaient commis les pires atrocités. Tout homme rêve d'une puissance sans limite. N'importe qui ferait un bon S.S. s'il était sûr, non seulement de l'impunité, mais encore d'être justifié socialement. « Dans une certaine mesure, ces petits cons réagissent comme des S.S. Les anciens font partie de la race supérieure. Les bizuths sont des esclaves, qu'on peut salir, humilier, dominer comme on veut. L'occasion est trop belle. Ils épanchent tous sur les nouveaux leurs ran-

cœurs et leurs trouilles. Même Robert s'y laisse prendre. Il se contrôle le plus longtemps possible et soudain, il n'en peut plus. Il devient fébrile, il faut qu'il monte sur sa chaise, qu'il terrorise le nouveau. Après, quand les autres applaudissent, il se rassoit, il est détendu comme un type qui vient de jouir. Ce sont tous des petits cons. »

Dans le parc, la nuit s'infiltrait entre les sapins. Villeneuve marchait toujours, d'un pas rapide. Il marchait en courbant son grand corps maigre. Ainsi, il respirait mieux. Mais son cœur battait à coups violents et irréguliers. Et, peu à peu, une sorte d'angoisse s'emparait de lui. Il s'essoufflait de plus en plus vite, depuis quelque temps. Peut-être avait-il pris froid. Il ralentit son allure. C'était sans doute la colère. « Je ne dois pas me mettre en colère. Je ne dois pas m'user. Il faut que j'en sorte. » Il s'arrêta un instant, près d'un arbre et respira deux ou trois fois profondément. Il lui semblait qu'il avait un poids énorme sur la poitrine. Pour respirer à fond, il fallait faire un effort considérable. En même temps, il se passait quelque chose, dans ses bronches. Une sorte de gargouillis humide, à chaque aspiration. Ce bruit inquiéta Villeneuve. Il racla sa gorge et cracha. Puis il respira à nouveau et, cette fois-ci, le bruit ne se reproduisit pas. « Je fume peut-être trop », pensa Villeneuve. Il savait qu'il devait s'en sortir et qu'il s'en sortirait. C'était une question de discipline. Il en avait vu de plus dures. Maintenant que tout cela était fini, il ne se laisserait pas bêtement crever. Il pensa à Yvonne. « Au fond, j'ai de la chance. J'ai toujours eu de la chance. » Yvonne terminait son service à neuf heures. Il attendrait que le veilleur eût fait sa première ronde, puis il irait la retrouver dans sa chambre. « Les choses sont bien ainsi », pensa Villeneuve. « Nous ne nous sommes pas fait de grands serments, mais nous nous aimons bien. Les femmes m'ont toujours bien aimé. Si je crevais, j'aurais bien profité de la vie, j'aurais bien aimé la vie. Mais ces petits cons ne peuvent pas savoir. »

Il s'était remis à marcher, dans l'obscurité. Les taillis qui bordaient l'allée s'animaient à son passage : des frôlements discrets de mulots; parfois, une fuite plus lourde : quelque lapin surpris qui s'affolait. Villeneuve retrouvait son calme. Il se disait : « Yvonne m'aime bien, mais elle n'est pas amoureuse de moi. Il n'y a pas de mensonges. » N'eût été cette gêne,

qu'il ressentait à l'épaule droite, sous la clavicule, il eût été heureux. « Je fais peut-être trop l'amour. » Mais l'amour ne peut pas faire mal. Il avait tellement manqué de femmes, au camp. Jamais l'amour ne pourra lui faire mal.

L'allée tournait, au fond du parc. Au bout d'un instant, Villeneuve aperçut de loin, entre les arbres, les lumières du château. Il repensa au nouveau. Pour lui le supplice avait dû commencer. Il l'imaginait, dans la chambre enfumée de Robert, nu, debout, les jambes écartées et tout autour de lui, les visages congestionnés par la joie mauvaise, et Robert, la pince à épiler entre deux doigts, accomplissant avec dignité le rite traditionnel.

« Ce sont des mômes », pensa Villeneuve. « Ce sont des mômes malheureux. »

Il frissonna. La fraîcheur était tombée d'un seul coup. « J'aurais dû mettre un pull », se dit Villeneuve, et il hâta le pas.

Quand il arriva près de la galerie de cure, il entendit une rumeur confuse, puis, à mesure qu'il s'approchait du château, il devina l'air de la chanson et en distingua bientôt les paroles.

Cela venait de la chambre de Robert, au second, dans l'aile.

Les filles de Camaret
Se disent toutes vierges...

Villeneuve entra dans le hall. Il éprouva une sensation de bien-être. Un groupe s'était formé près du piano. Il s'arrêta un instant. Au milieu du groupe, Mansart faisait un discours sur les hélicoptères. Villeneuve sourit.

Mansart avait fait partie de l'armée Leclerc. Il se prétendait commandant. La maladie l'avait pris en Allemagne. Une série de hasards et de circonstances l'avait fait échouer dans cet établissement pour lycéens, où il exerçait les fonctions de professeur de mathématiques, tout en achevant sa convalescence. L'inaction pesait à ce petit homme joufflu, proche de la quarantaine. Il ne manquait jamais une occasion de raconter ses exploits guerriers. Les malades l'écoutaient avec une ironie à peine dissimulée. Il ne croyaient guère à ses récits, mais Mansart ne se formalisait pas de leur scepticisme. Il disait que c'était la marque de cette génération, qui avait été trop jeune pour se battre. Il lui suffisait d'avoir un public. Il se soulageait comme il pouvait.

Tout en parlant, Mansart aperçut Villeneuve. Il lui fit un signe de la main.

— Bonsoir, mon commandant, dit Villeneuve.

— Bonsoir, sergent, dit Mansart.

« Et en effet... » pensa Villeneuve. Dans le maquis du Cher, peu avant son arrestation, il avait été nommé sergent. Mansart et lui avaient entre eux cette complicité.

Villeneuve regarda l'horloge du hall. Il était neuf heures et quart. « Yvonne doit être dans sa chambre. Elle a quitté sa blouse et son voile. Elle se recoiffe. Elle m'attend. » Une douce chaleur lui envahit le ventre.

— Vous faites un bridge, sergent? demandait Mansart.

— Il est trop tard, dit Villeneuve.

— Une donne ou deux... insista Mansart.

— Non, dit Villeneuve. Je vais me coucher.

Mansart s'approcha de lui :

— Fatigué?

— Comme ça, dit Villeneuve.

— Je suis plein de douleurs, dit Mansart. C'est ce putain de printemps. Le printemps, c'est la mort du tubard, sergent!

— Le printemps, c'est l'amour, mon commandant, dit Villeneuve.

Et il monta dans sa chambre.

Devant la glace du lavabo, Villeneuve se regarde longuement. Ses yeux sont cernés. Il a encore maigri. Il fait tout ce qu'il peut pour bien manger, malgré le manque d'appétit et, cependant, il ne cesse de maigrir. Il se regarde, avec anxiété. La petite lampe émet une lumière jaunâtre. C'est certainement cette lumière qui lui donne si mauvaise mine. « Ou bien quoi? » se demande Villeneuve. « Est-ce que je vais avoir un nouveau pépin? Est-ce que je n'arriverai pas à m'en sortir? » Il y a la toux du matin. Les saletés qu'il crache. On dirait du mastic. Il y a surtout cette gêne, sous la clavicule. « Ça serait trop con », pense Villeneuve. « J'irai voir le toubib. Il faut que je sache. Je dois m'en sortir. » Il sourit à son image, dans le miroir et, bombant son torse maigre, respire profondément. A nouveau, le gargouillis se déclenche, dans les bronches. « Ça serait vraiment trop con », répète Villeneuve. « Peut-être ferais-je mieux de me coucher et de dormir? Mais Yvonne m'attend. J'ai besoin d'elle. J'ai trop besoin d'elle. »

Pour tromper le veilleur, Villeneuve se déshabilla et passa son pyjama. Tout de suite après, la sonnerie du coucher retentit. Villeneuve entendit des rires, des portes qui claquaient. Puis une cavalcade ébranla tout l'étage. Des types se poursuivaient, dans le couloir, en poussant des cris excités.

« Le nouveau a eu son compte », pensa Villeneuve. En attendant le passage du veilleur, il s'allongea sur son lit. Un paquet de glaires lui remonta à la gorge. Il prit le crachoir, sur la table de nuit. « Du vrai mastic », dit-il à haute voix. La porte s'ouvrit. Robert entra et vint s'asseoir au bout du lit.

— Alors, dit Villeneuve, tu es content?

— Je suis fatigué, dit Robert.

— Tu aimes ça, les bizuths, dit Villeneuve. Ça te fait jouir.

— Non, dit Robert. J'en ai marre. J'ai marre de tout. C'est pas une vie.

— Tu en sortiras, dit Villeneuve.

— Non, dit Robert. Il y a trop longtemps que je suis ici. C'est fini. Je n'en sortirai plus.

— Tu déconnes, dit Villeneuve.

Robert avait pris un livre, sur la table de Villeneuve. Il en faisait machinalement couler les pages, sous son pouce. Villeneuve venait de lui dire : « les bizuths, ça te fait jouir ». Et maintenant, il avait honte. Au moment où ils avaient exigé qu'il quittât son slip, le nouveau s'était mis à pleurer. Il pleurait avec de gros sanglots, debout, stupide au milieu de tous ces types hostiles qui se moquaient de lui. Turillon lui avait arraché le slip de force. Le sexe ratatiné du bizuth avait aussitôt déclenché les sarcasmes. Quelqu'un avait apporté du cirage rouge. C'était Richier, qui lui avait barbouillé les testicules. Ensuite, Robert avait dû s'exécuter. Il ne pouvait pas reculer. Devant tous les autres, il ne pouvait pas. Le nouveau chialait toujours. Le cirage lui brûlait la peau. On avait exigé qu'il écartât les jambes, encore un peu plus, qu'il se penchât en avant. Il écartait les jambes, se penchait en avant, sans cesser de pleurer. En reniflant. Turillon, qui jubilait, assurait qu'on n'avait jamais vu un bizuth aussi con. Robert avait pris la pince à épiler.

Maintenant, il avait honte. Non qu'il ressentît quelque pitié pour sa victime. Mais tous les gestes qu'il avait accomplis dans la soirée lui paraissaient soudain indignes de lui. Il n'en pouvait

plus, de toute cette médiocrité. A son tour, il avait envie de pleurer. Il regarda Villeneuve. Celui-ci venait de prendre son crachoir.

— Du vrai mastic, dit Villeneuve. Je me demande si je n'ai pas un nouveau pépin.

— Ça vient sûrement des bronches, dit Robert.

— J'espère, dit Villeneuve.

Robert reposa le livre. Il se leva. Il aurait aimé rester avec Villeneuve, discuter avec lui.

— Moi, dit-il, si je rechute, je me fous en l'air.

— Tu n'es qu'un con, dit Villeneuve.

— Même si nous en sortons, ça sera pareil, dit Robert. Ici ou ailleurs, c'est toujours pareil. La vie, c'est de la merde.

— Qu'est-ce que tu sais de la vie? dit Villeneuve.

— Ta gueule, dit Robert. Je vais me coucher.

— Dors bien, dit Villeneuve.

— Je t'emmerde, dit Robert.

Les lampes du couloir étaient éteintes. Il devait être neuf heures et demie passées. Au moment où il atteignait l'escalier, Robert aperçut une lueur qui progressait à l'étage au-dessus. Il revint brusquement sur ses pas. La lueur se rapprocha. Robert entendit le pas du veilleur. Il chercha un coin, pour se dissimuler. Soudain, d'une chambre proche, des protestations s'élevèrent. Robert reconnut la voix de Clémot. Une voix gouailleuse répondit en hurlant. C'était Turillon. Dans l'escalier, le veilleur s'était arrêté. Le faisceau de sa lampe restait à la même place sur le mur. « Je vais me faire piquer », pensa Robert. Mais le veilleur, attiré par les bruits de la dispute, bondit vers la chambre de Turillon en passant devant Robert sans le remarquer. Quand il fut arrivé devant la porte de sa chambre, Robert s'arrêta, pour écouter. A l'étage inférieur, le veilleur semonçait Turillon.

Robert entra dans la chambre. Alvarez fumait, accoudé à la fenêtre. Le point rouge de sa cigarette traçait des signes étranges dans le noir.

— Le veilleur est en chasse, dit Robert.

— Qu'il aille se faire foutre, dit Alvarez.

— Alors, dit Robert, on fait le mur avec les Corses, oui ou non?

— Je n'ai pas envie, dit Alvarez.

— Tu me fais mal aux seins, dit Robert.

Et il se déshabilla.

III

— Faudra pas continuer à vous foutre de moi comme ça, hurlait le veilleur. Sinon vous aurez un rapport au cul, c'est moi qui vous le dis.

— Qu'est-ce que j'ai encore fait? protesta Turillon.

— Ça va, ça va, dit le veilleur. Non seulement vous ne vous couchez pas à l'heure, mais vous faites du chahut partout dans la maison et après c'est moi qui prends le savon. Faudra pas continuer comme ça, c'est moi qui vous le dis...

— J'ai rien fait, dit Turillon. Y en a qui font toutes les conneries possibles et on ne leur dit jamais rien et moi qui me tiens toujours peinard, on est tout le temps sur mon dos. C'est pas juste, ça. C'est pas juste du tout.

— Ça va, ça va, dit le veilleur. C'est pas le moment de discuter comme ça, en gueulant, pour réveiller toute la maison. Mais je vous préviens qu'un jour ou l'autre, elle va casser, la ficelle, si vous tirez trop dessus... ça, c'est sûr qu'un jour ou l'autre elle cassera, c'est moi qui vous le dis.

— C'est pas juste, dit Turillon en élevant encore la voix. C'est pas juste du tout. Y en a qui peuvent tout se permettre et moi j'ai même pas le droit de rester peinard.

— Ça va, ça va, dit le veilleur. Mais j'aime autant vous dire qu'un jour ça cassera...

Après que le veilleur eut refermé la porte, Turillon attendit un peu, immobile sous ses couvertures. Enfin, il entendit les pas s'éloigner.

— Rallume, dit Turillon.

Dans le lit voisin, Clémot bougea.

— Alors. dit Turillon. Ça vient?

— Je veux dormir, dit Clémot.

— Sale con, dit Turillon.

Clémot ne répondit pas. « Et dire que je suis obligé de vivre avec cet abruti », pensa Turillon. Il rejeta ses couvertures et se leva. A tâtons, il avança vers la fenêtre. Il savait que près de la fenêtre se trouvait la chaise sur laquelle il avait posé son pyjama. Avec précaution, il contourna son lit, les mains en avant, il essaya d'atteindre la chaise. Mais soudain, il buta dans une chaussure et la douleur qu'il ressentit au pied le rendit furieux.

— Sale con! hurla-t-il. Si tu n'allumes pas, je te casse la gueule.

— Sois poli, dit Clémot.

— Allume! hurla Turillon. Allume ou je vire ton lit!

Le lit de Clémot grinça. Turillon devina que l'autre cherchait le commutateur. Une petite lampe soigneusement voilée s'alluma près du visage de Clémot.

Turillon attendait, nu, au milieu de la chambre. Quand la lampe fut allumée, il regarda par terre et donna un grand coup de pied à la chaussure.

— Sale con! répéta-t-il en enfilant son pyjama.

— On ne peut jamais dormir tranquille, dit Clémot.

Ce soir-là, justement, Clémot voulait se reposer tranquillement. Avant le repas, il s'était fixé un plan qu'il avait appliqué point par point. La réception du bizuth, au réfectoire, ne l'avait certes pas laissé indifférent. Il en avait même éprouvé un plaisir complexe (qu'il se proposait d'analyser une fois couché). Mais il n'était pas assez ancien dans la maison pour avoir le droit de manifester ouvertement ses sentiments. Aussi avait-il feint l'indifférence. En sortant de table, il avait un peu regretté de ne pouvoir suivre les autres, dans la chambre de Robert où devaient avoir lieu les réjouissances. Il regagna sa chambre en se disant qu'il avait décidé de se coucher tôt, qu'il allait donc se coucher tôt. A ce moment, il serra très fortement les dents et se félicita d'avoir une volonté aussi inébranlable.

Une fois dans sa chambre, Clémot retapa soigneusement son oreiller, tira ses draps, ses couvertures et se recoucha.

Il ne sentait plus les plis du drap, au fond du lit. Son oreiller était à la fois ferme et moelleux. Clémot eut la sensation d'être en sécurité. Il sourit.

Turillon, par chance, n'était pas encore remonté. Clémot n'en fut pas fâché. « On ne peut pas toujours choisir », pensait-il. « Turillon est un brave type mais il est tout de même un peu simple. Et râleur. Jamais satisfait. Après tout, il y a certainement des sanas moins bien équipés! »

Il était huit heures et demie. Clémot regardait ses habits, qu'il avait mis en ordre, sur sa chaise. Sur sa table de nuit, s'empilaient ses livres préférés : un recueil de Verlaine, *Le Troisième Homme*, de Graham Greene, un recueil de Jean Aicard.

Près des livres, son petit poste de radio. Et, dans son armoire, il se savait du linge propre.

— Que me manque-t-il pour être heureux? se demanda-t-il soudain.

Il avait éteint le globe central et l'abat-jour rose de sa lampe de chevet tamisait tendrement la lumière.

— Que me manque-t-il pour être heureux?

Il cherchait et, en même temps, prenait plaisir à se sentir peu à peu engourdi par la chaleur du lit, la lumière douce, le sommeil qui venait.

— Que me manque-t-il?

C'était comme un jeu. En lui, une voix répondait, voulait répondre. Mais il refusait de l'entendre tout de suite. Il préférait demeurer encore un instant dans l'incertitude. « Pour être heureux?... », La voix allait s'imposer, s'imposa.

— Rien, dit Clémot à haute voix.

Il dit encore, tout haut :

— Il ne me manque rien.

Il ferma les yeux, répéta :

— Il ne me manque rien.

Pourtant, il se sentit tout à coup mal à l'aise. « Je suis heureux » pensa Clémot. Comment cela pouvait-il être possible? M. l'Abbé me le disait encore ce matin : « Jean, pour nous, les chrétiens, tout a un sens. » Si je suis tombé malade, ça n'est pas par hasard. Il faut y voir un signe. Dieu ne laisse rien à l'aventure. Allais-je me détacher de Lui? Il m'a rappelé son existence. Un peu brutalement, ô mon Dieu! Mais je vous remercie de cette épreuve. L'Abbé m'a dit : « Jean, cette épreuve aussi a un sens. » Cette épreuve me distingue-t-elle? Pourquoi m'avoir choisi et non un autre? Étais-je plus menacé qu'un autre? Mon Dieu, mon Dieu, préservez-moi de l'orgueil et faites que cette journée qui se termine puisse servir à quelque chose... »

Voilà, pensait Clémot, ce que les incroyants ne comprendront jamais. Tout a un sens. Tout ce dont il souffrait. L'ennui, les piqûres, l'éloignement des siens et cette patience qu'il fallait avoir. Lui, Clémot, offrait tous ces sacrifices à Dieu. C'est pourquoi il était heureux. « Tu mens, se dit Clémot. Avoue que tous ces sacrifices ne sont pas si importants que tu veux bien le dire. »

S'ennuyait-il vraiment? Il y avait beaucoup de livres. Il lisait ce qu'il voulait. « Si j'avais été chez moi, aurais-je pu lire *Les Tropiques*, de Miller? » Il ne les aurait pas eus sous la main, ou bien il aurait fallu qu'il les lût en cachette, comme ses revues pornographiques. « Pourtant, ce ne sont pas des livres pornographiques. » Pouvait-il franchement dire qu'il n'avait pas lu ces livres par curiosité malsaine? Franchement? « Hélas, non, mon Dieu, je ne peux pas le dire. Mais enfin... » Mais enfin, il cherchait des faux-fuyants. Il avait mis Richier au défi de souligner les passages scabreux. Ensuite, il s'était emparé des livres et n'avait lu que ces passages. La nuit suivante, il n'avait pas pu dormir. Son lit grinçait au moindre mouvement. Il avait dû attendre que Turillon fût endormi pour prendre son plaisir. « Mon Dieu, mon Dieu, pria Clémot, comme tout ceci est difficile! » *Le type ouvrait sa braguette, sortait son sexe et attendait dans l'obscurité. Alors, la servante sentait quelque chose en elle qui l'attirait vers l'homme.* « Mon Dieu, mon Dieu... » *Combien d'affiches aurait-on pu coller avec le produit de sa jouissance?* « Mon Dieu, mon Dieu, retirez-moi de l'esprit ces pensées mauvaises... »

Clémot sortit ses bras de sous les couvertures et se croisa les mains sur sa poitrine. Son ventre battait comme un cœur. Il sentit la sueur qui roulait sur ses cuisses. « Sainte Vierge Marie, gardez-moi pur... »

Il tenta de retrouver le fil de ses pensées. Miller... D'où était-il parti? « Je devrais travailler ma philo, de temps en temps... » En juin, il décrocherait peut-être son bac. Comment en était-il venu à Miller? » Il faudrait étudier cette habitude que nous avons de penser au gré des enchaînements d'idées, par associations... Bergson était-il associationiste? Non, il n'était pas associationiste. Le courant de conscience. James. « Je sais tout de même quelques vagues trucs. » Le plus difficile, quand on sort d'ici, doit être de se remettre à penser rigoureusement. Miller. « Mon père ne m'aurait jamais laissé lire tout ce que j'ai lu depuis que je suis ici... Je fais un peu ce que je veux... Ce sont des grandes vacances, en quelque sorte... » Avec les infirmières, il se sentait plus libre qu'avec sa mère. Sa mère décidait même de la quantité de nourriture qu'il devait ingurgiter... Et les jours où, pourtant, il n'avait plus faim. « Chez moi, je n'étais pris au sérieux par personne. J'étais

l'enfant. Jean, Jeannot, coco, chéri, mon loup, mon gros bébé... » C'était ridicule, à la fin.

Ici, on ne sait rien de son passé. Il en a dit ce qu'il a bien voulu en dire. Le dimanche, quand ses parents arrivent, on se rend bien compte, évidemment... Mais n'y a-t-il pas des types, ici, qui le considèrent comme un grand poète? « Et puis, se dit Clémot, tu rencontres des drôles de gars... J'étais tout de même rudement naïf, en arrivant. Des gars comme Alvarez ou comme Robert Hersant, je n'en avais jamais connu auparavant... Quand je sortirai d'ici et que je reverrai les copains du lycée, je n'aurai aucun mal à les éblouir... » Certes, il faut une morale. Mais surtout ne rien pousser jusqu'à l'absurde. Ainsi, quand il avait fait part à l'aumônier de ses difficultés sur le plan de la pureté. C'était pourtant logique. Il s'étonnait qu'un homme de trente-cinq ans — par exemple — n'eût pas droit aux *plaisirs de la chair* s'il était célibataire, alors qu'avec une dispense on peut se marier à dix-sept ans et ensuite, on fait ce qu'on veut... « Monsieur l'Abbé, est-ce que ça n'est pas un peu illogique, du point de vue physiologique? » Gontrant s'était embrouillé. (« Est-il puceau? ») « Mon cher Jean, si vous ne pouvez pas faire autrement, du point de vue physiologique, mariez-vous!... — Mais, Monsieur l'Abbé?... — Notre mère, la sainte Église... », etc.

« Il aurait pu baisser dans mon estime », constate Clémot. « Mais c'est un saint. Il se trouve si démuni devant le péché. On a l'impression, quand on lui en parle, qu'il découvre le mal. Comment lui en vouloir? Il est certainement vierge... »

Clémot se tourne et se retourne dans son lit. Il a trop chaud. Il est mal à l'aise. Il gémit.

« Ah! misère, gémit Clémot. Quelle misère, cette virginité! »

Certains jours, Clémot se disait que la perte de son pucelage résoudrait pour lui tous les problèmes. Mais, en lui, *la voix de sa conscience* lui rappelait le péché mortel.

En fait, Clémot se souciait assez peu d'un tel péché. « Menteur, se disait-il. Tu n'auras jamais le courage d'aller au bordel. Tu as peur des femmes, c'est la seule raison. » Il avait peur des femmes, c'était la seule raison. Il essayait parfois d'imaginer la scène. Il se voyait, rôdant autour des filles, rue de Provence. La scène se passait toujours rue de Provence. Tous les types

qui revenaient de permission parlaient de la rue de Provence. Donc, il rôdait autour des filles. Elles le voyaient venir, elles se moquaient de lui, par avance. Il aurait fallu demander le prix, supporter le regard de la fille. Leur disait-on « tu » ou « vous »? Leur disait-on « Madame »? Ou quoi? Enfin, par la pensée, il avait ce courage. Il suivait la fille à l'hôtel. A qui payait-on la chambre? Clémot n'avait jamais pu pousser la scène plus loin. Une fois dans la chambre, il restait trop de gestes à faire, qu'il ignorait. Et qu'aurait-il pu dire? « Ta voix tremblerait. Tu serais ridicule. »

« Tu as peur des femmes, pensait Clémot. Voici tout le problème. Si tu veux bien être sincère, c'est le centre de tout ce que tu es. Jean Clémot va à la messe et communie une fois par mois. Il aime la poésie, la musique classique. Il écrit des vers (certains les trouvent bons). Il se sent heureux au sana parce qu'il y évite des tas de difficultés insurmontables. Pourtant, parfois, il est triste, il se sent médiocre. Il en veut à ses parents de l'avoir élevé dans du coton. Il en veut à sa religion (pardon, ô mon Dieu!). Il en veut à ses amis. Tout ceci ne vient pas de sa maladie, comme il se plaît à le laisser croire. La raison est plus simple. Il a dix-neuf ans et il est vierge. Il a peur des femmes! »

Clémot eut l'impression qu'il avait de la température. Il s'assit sur son lit et prit son thermomètre. Et puis non. C'était absurde. Il reposa le thermomètre. Pourquoi avait-il été si loin? « J'aurais mieux fait de prendre un livre et de lire. » D'autant que Turillon n'était pas remonté. Il aurait lu et maintenant il ne serait pas aussi malheureux. « Alors que pour certains types, ici, ces problèmes ne se sont même jamais posés! »

« J'aurais voulu, rêve Clémot, naître dans une famille de bohémiens. A douze ans, j'aurais perdu mon pucelage avec la fille de la roulotte voisine et tout aurait été dit. »

Il décida que si ses parents lui apportaient du chocolat, le dimanche suivant, il le refuserait. Il devait aussi prendre une décision, à propos de ce pucelage. « Si j'en parlais à Robert? On prendrait une permission, ensemble. Il m'aiderait. M'aiderait-il ou se moquerait-il de moi? Ah! mon Dieu! si j'osais vous demander conseil à ce sujet, comme je vous supplierais de m'inspirer la bonne solution! »

Clémot regarda sa montre. Il était plus de neuf heures et demie. La sonnerie du coucher avait dû retentir. Il ne s'en était pas aperçu.

Malgré l'heure, il prit un livre.

Mais il avait été trop loin, dans ses pensées. Il se sentait brûlant, les couvertures pesaient sur ses épaules. Il se leva. « J'aurais dû prendre un livre ou aller faire un bridge » pensa-t-il. Sur la tablette du lavabo, il saisit sa brosse à dents. Ce remède faisait de l'effet à tout coup. Il se lavait les dents, et s'aspergeait le visage d'eau de Cologne. C'était un remède sûr, pour se changer les idées.

Il en était à l'eau de Cologne, quand Turillon entra en coup de vent.

— Vingt-deux, cria Turillon. Le veilleur est à mes trousses!

— J'emmerde le veilleur, dit Clémot.

Et il continua de se frictionner les cheveux.

Pendant ce temps, Turillon se déshabillait à toute allure. Il était complètement nu quand il entendit des pas, dans le couloir. Il se glissa dans son lit et ferma les yeux.

Le veilleur entra. Clémot, impassible, s'essuyait les mains.

— Faudrait pas vous foutre de moi, cria le veilleur à Turillon, qui feignait de dormir.

— Que se passe-t-il? demanda Clémot en se couchant.

— Je vous signalerai, poursuivit le veilleur. Je vous ai vu sur la gouttière. C'est pas la peine de faire semblant de dormir!

Turillon ne bougeait pas.

— Faut pas se foutre de moi, dit encore le veilleur en ouvrant la porte pour sortir.

— Bonsoir, veilleur, dit Clémot.

L'autre grogna et claqua la porte. Clémot éteignit sa lampe de chevet. Le lit de Turillon grinça. Clémot avait envie de poser des questions, mais il savait Turillon vantard. Il attendit.

— On a épilé le bizuth, dit enfin Turillon.

Clémot ne répondit pas. Il ne fallait pas laisser sentir qu'il était intéressé.

— Le petit rouquin à lunettes, reprit Turillon. On lui a passé les couilles au cirage. Il s'est mis à chialer...

« Il racontera tout », pensa Clémot et le plaisir du réfectoire lui revint.

— Robert s'est attendri, dit Turillon. Il a fait ce qu'il fallait faire, mais il était gêné, ça se voyait.

— Excellents sentiments, s'indigna Clémot. Avec de telles méthodes, d'ici trois mois les nouveaux nous taperont sur le ventre.

« Il ne manque pas de culot », pensa Turillon qui se souvenait de l'arrivée de Clémot : il avait pleurniché auprès de ses parents qui s'étaient plaints au médecin.

— Il a dix-sept ans, dit Turillon.

— Ça n'est pas une raison, dit Clémot. Un bizuth doit souffrir.

— Tu n'as pas toujours dit ça.

— Je n'ai jamais protesté, dit Clémot.

D'indignation, Turillon s'assit sur son lit. Les ressorts hurlèrent.

— A part ça, cria Turillon. Le dimanche suivant, tes vieux ont engueulé Richier et Robert. Ils leur ont dit qu'un sana, ça n'était pas une caserne. Ils ont été faire le cirque chez le toubib.

— C'est faux, cria Clémot. Ils n'ont pas dit comme ça. Et de toutes façons, je ne suis pas responsable de ce que font mes parents.

— Si tu avais fermé ta gueule! cria Turillon.

C'était au même moment que le veilleur, attiré par leurs cris, avait croisé Robert sans le voir, dans l'obscurité et était intervenu pour la seconde fois.

Maintenant Turillon, revêtu de son pyjama, s'était remis au lit.

— On ne peut jamais dormir tranquille, répéta Clémot.

Et il éteignit sa lampe.

Turillon réfléchit un instant aux conséquences qui pourraient résulter pour lui d'un rapport du veilleur. Plusieurs fois déjà, le médecin l'avait convoqué dans son bureau pour lui secouer les puces. « Je vais finir par me faire foutre à la porte », pensa Turillon. Il estima que ça serait dommage. Au sana, il s'était fait de bons copains. Il se plaisait dans cette maison. « Depuis deux ans, je suis ici comme chez moi, se dit Turillon. Ça serait vraiment dommage. »

Dans l'obscurité, il avança la main vers sa table de nuit. Il y trouva son paquet de cigarettes et la boîte d'allumettes. Il alluma une cigarette et avant que l'allumette ne s'éteignît, il regarda l'heure à son poignet. Puis il lança l'allumette à travers la chambre où elle décrivit une courbe incandescente.

Les remarques de Turillon avaient irrité Clémot. Il n'aimait pas qu'on lui rappelât son arrivée et les incidents qui avaient suivi. Turillon soufflait de son côté la fumée de sa cigarette.

— C'est dégeulasse, grogna Clémot. On va encore bouffer de la fumée toute la nuit.

— La fenêtre est ouverte, dit Turillon. Tu n'en crèveras pas.

— On est tout de même ici pour se soigner, dit Clémot.

— Soigne-toi, dit Turillon. Et n'emmerde pas le peuple.

Mais, perfidement, il souffla vers Clémot une énorme bouffée de fumée. Quand le nuage arriva sur Clémot, celui-ci se mit à tousser. Turillon se cacha la tête sous les draps pour rire. Il entendait que Clémot l'injuriait, mais il ne comprenait pas les mots et trouvait cela drôle. Enfin, il rabattit ses draps.

— La fumée ne vous dérange pas trop, chère demoiselle? demanda-t-il, en riant.

Clémot ne répondit pas.

« Si seulement j'étais dans la chambre de Palanga », pensa Turillon. « Je n'ai vraiment pas eu de chance de tomber avec ce minus. »

Il tira une dernière bouffée de sa cigarette et visa le lavabo. Le mégot tomba juste dans la cuvette. Il y eut un court sifflement.

« Je commence à avoir le coup », pensa Turillon. Il était heureux.

Ensuite, il y eut quelques minutes de flottement, car le sommeil, peu à peu, venait.

Turillon repensa au rapport que le veilleur allait peut-être faire contre lui. L'envie de dormir arrondissait les angles de son inquiétude. On verrait bien. Ça n'avait pas tellement d'importance.

Il s'endormit définitivement au moment où Clémot, dans la moiteur du lit, sentait son ventre se durcir de désir et priait mollement la Sainte Vierge afin qu'elle ne le laissât pas succomber à la tentation.

IV

Richier entendit les pas du veilleur, dans le couloir.

— Planque-toi, dit-il.

Marchetti se glissa précipitamment sous le lit de Favrel, qui était en permission.

Le veilleur entrouvrit la porte, braqua sa lampe sur Richier.

— Bonsoir, dit-il.

— Salut, dit Richier.

Marchetti attendit un instant. Il était allongé sous le lit de Favrel, à plat ventre, la joue contre le sol. Il trouvait agréable la fraîcheur du ciment contre son visage. Le lit de Richier grinça.

— Il est parti, dit Richier.

Marchetti rampa pour sortir de sa cachette.

— Alors? chuchota Marchetti.

— Non, dit Richier. Ce soir, je suis fatigué. Melun, c'est trop loin.

— On a des vélos, dit Marchetti.

— Le vélo, ça me crève, dit Richier. Ça sera pour une autre fois.

— Pour aller à Melun, ça descend tout le temps, dit Marchetti.

— Oui, dit Richier. Mais pour revenir, ça monte trop. Je suis trop fatigué. J'irai la prochaine fois.

— Tu te dégonfles, dit Marchetti.

— Ne parle pas si fort, dit Richier.

— Tu te dégonfles, répéta Marchetti en baissant la voix.

— Comme tu voudras, dit Richier.

Marchetti se dirigea vers la porte, à tâtons.

— Attention, souffla Richier. La porte grince.

Avec précaution, Marchetti tourna le bouton.

— Si tu te décides, chuchota-t-il, on part à onze heures.

— Ouvre la porte d'un coup sec, souffla Richier. Sinon elle va gueuler.

— On t'attendra jusqu'à onze heures, dit Marchetti.

— Dansez bien, dit Richier.

Marchetti tira la porte, d'un coup. Puis il se glissa dans le couloir. Richier devina qu'il s'était arrêté un instant, derrière la porte. Marchetti écoutait. Le silence était si total que le bourdonnement de son sang aux oreilles lui donna une sorte de

vertige. Il prit ses pantoufles à la main et, pieds-nus, regagna sa chambre.

Assis sur son lit, Santoni l'attendait en fumant une cigarette.

— Il ne vient pas, dit Marchetti.

— Et Robert? demanda Santoni.

— Ni Robert ni Alvarez, dit Marchetti. Ils se sont tous dégonflés.

— Tant mieux, dit Santoni. Quand on est trop nombreux on se fait piquer plus facilement.

— J'aime bien Richier, dit Marchetti.

— C'est un pinailleur, dit Santoni. Pour les filles, il n'est pas bon.

Après le départ de Marchetti, Richier avait adapté à sa lampe de chevet la longue boîte de métal percée d'un trou, qu'il appelait sa « bite de cheval » et qui laissait filtrer un mince rayon de lumière, suffisant pour lire mais non décelable de l'extérieur. Il alluma. Le rayon lumineux tombait obliquement sur sa poitrine. Il mit une main sur sa trajectoire. La main semblait animée d'une vie autonome. Richier remuait ses doigts et la main palpitait, dans le rayon lumineux, comme une feuille détachée de l'arbre. « Ma main », dit Richier à haute voix. Il agita ses doigts, d'un mouvement rapide puis, brusquement, il les immobilisa, écartés, rigides sous la faible lueur.

— La main de mon futur cadavre, dit encore Richier à haute voix.

Il laissa retomber son bras et le rayon, à nouveau, piqua sur sa poitrine. Favrel était en permission. Richier fut heureux d'être seul. « J'ai bien fait », pensa Richier. « Je suis trop fatigué. Je suis vraiment trop fatigué. » Et puis, il dansait mal, il n'avait jamais appris. Il était enfermé depuis trop longtemps. « J'ai bien fait. Je ne dois courir le risque d'aucune humiliation. Les seules situations que je dois accepter sont celles où je suis invulnérable. » Il avait l'expérience de ces virées nocturnes et il en gardait un goût amer d'échec. Le meilleur moment, c'était le départ. On sortait de la chambre en pyjama, le costume sur le bras, les chaussures à la main. Cette précaution était indispensable. Si, par malchance, on tombait sur le veilleur, à l'angle d'un couloir, il n'y avait qu'à dissimuler le costume

et les chaussures n'importe où, dans le premier recoin venu. Ensuite, on racontait qu'on allait aux W.C. ou que, justement, on le cherchait, lui, le veilleur, pour avoir un cachet. Une fois au rez-de-chaussée, il fallait passer par le réfectoire et, de là, sauter dans le parc, par une fenêtre. On se donnait rendez-vous au carrefour de deux allées, près d'un sapin. Le premier arrivé attendait les autres. Quand il sortait, Richier aimait arriver le premier, sous l'arbre. Le parc tout entier vivait d'un bruissement léger. Tout à coup, un frôlement à peine perceptible signalait l'arrivée d'un complice. Richier n'avait pas besoin d'écarquiller les yeux pour tenter de reconnaître celui qui approchait. Ils avaient chacun leur manière d'être silencieux et Richier les devinait de loin. Quand ils étaient tous réunis, ils passaient leurs costumes, se chaussaient. On dissimulait les pyjamas sous des buissons. Au retour, il y avait parfois des surprises désagréables, quand il avait plu, pendant la nuit.

Ensuite, sortir du parc ne présentait aucune difficulté. Plusieurs ouvertures avaient été pratiquées dans le grillage de clôture « par les générations précédentes », comme disait Robert. Ils connaissaient tous ces passages. Une fois sur la route, on rajustait soigneusement le grillage. Il fallait être au courant pour s'apercevoir de la déchirure.

Le sana se trouvait situé à quelques centaines de mètres d'un petit bourg resserré sur lui-même et cerné de hauts murs comme on en rencontre un peu partout en Seine-et-Marne où les fermes se sont groupées autour des points d'eau et solidement protégées contre les *voleurs de grands chemins*.

Ce petit bourg, outre ses quelques fermes, son école et son église, comprenait deux épiceries-buvettes qui faisaient danser, à tour de rôle, chaque samedi soir. Les malades ne fréquentaient pas ces bals, où ils risquaient de rencontrer des employés du sana susceptibles de les dénoncer. Par ailleurs, les rares filles du village refusaient en général de danser avec eux. On les regardait de travers.

Au moment où les paysans avaient appris que l'ancien rendez-vous de chasse, « le château », comme ils disaient, allait être transformé en sanatorium, plusieurs pétitions avaient circulé dans la commune, Ils craignaient la contagion. « Surtout pour nos enfants », précisaient-ils au Préfet. Ensuite, les choses s'étaient arrangées. Les malades n'avaient pas le droit de

sortir du parc. Sauf le dimanche, pendant les heures de visites. Or, ce jour-là, les deux épiceries-buvettes faisaient d'excellentes recettes. D'autre part, il n'était pas rare que des parents vinssent passer quelques jours près de leur progéniture. Ils se logeaient dans les fermes où les paysans leur louaient des chambres, au prix fort. Peu à peu, le sana était devenu une source de profits supplémentaires pour les habitants du bourg qui ne sont, en général, que des métayers. Ils avaient cessé de faire circuler les pétitions. Mais ils continuaient de garder leurs distances vis-à-vis des malades. Ceux-ci affichaient à leur égard un mépris provocant. Ils n'allaient au village que pour se réapprovisionner en alcool, le plus souvent à l'occasion du départ d'un ancien. On disait toutefois qu'un nommé Ribière, guéri depuis longtemps, mais qui était arrivé la même semaine que Richier, avait couché avec la fille de l'instituteur. Pour un tel exploit, ce Ribière appartenait à la Grande Mythologie du sana. On ne cherchait pas trop à savoir si l'histoire était authentique ou non. On préférait demeurer dans l'incertitude. Ainsi, quand la fille de l'instituteur passait en bicyclette, sur la route, le long du parc, chacun pouvait se dire qu'il « se l'enverrait un jour ou l'autre », puisque Ribière, autrefois, avait réussi. Santoni, Marchetti et plusieurs autres s'y étaient essayés en vain. Comme tout le sana suivait passionnément leurs aventures, ils laissaient planer l'équivoque sur le résultat de leurs tentatives. Pour toutes ces raisons, la fille de l'instituteur, une planche à pain sournoise aux cheveux plats, prénommée Suzanne, faisait-elle aussi partie de la légende. Elle symbolisait la femme, dans l'esprit de ces cent adolescents aux désirs exacerbés. Il ne se passait guère de nuit où elle n'était l'héroïne d'un rêve érotique. Certains, comme Bouvard, se masturbaient dans les douches en l'imaginant nue et offerte.

Malgré Suzanne — qu'ils appelaient Suzy — les malades qui sautaient le mur nuitamment préféraient éviter le bourg. Ils allaient plutôt s'enivrer à Brie-le-Haut ou à La Chapelle, petites localités distantes de 3 ou 4 km, où ils croyaient qu'on ignorait leur condition. Dans les bistrots, ils racontaient qu'ils étaient des sportifs « en déplacement » ou des campeurs venus passer le week-end. Ils se payaient ainsi le luxe de jouer « les gars normaux ». Les patrons des cafés faisaient semblant de les croire. En fait, ils savaient fort bien à quoi s'en tenir. Ils

s'étaient renseignés sur ces « campeurs » en vestons croisés. Et puis, les malades, quand ils avaient bu, racontaient leur vie sans pudeur. Au bout de quelque temps, les filles de Brie-le-Haut et de La Chapelle avaient, à leur tour, refusé de danser avec eux. Les gars du pays faisaient bonne garde. « Ça serait pitoyable de cogner ces rachitiques, disaient-ils. Mais, s'il le fallait, on le ferait. »

Ce furent les Corses qui mirent au point les escapades plus lointaines. Melun se trouve à 15 km du château. Santoni y pensait depuis longtemps. Mais 30 km aller-retour dans une même nuit, à pied, c'était irréalisable. Pourtant Santoni disait qu'à Melun il y avait non seulement des tas de pucelles mais aussi des putains et que ça valait le déplacement.

Santoni et Marchetti partageaient la même chambre. Une nuit qu'ils se rappelaient mutuellement leurs aventures passées — ce qui était leur façon présente de faire l'amour — Marchetti s'écria soudain :

— Pour Melun, il faut des vélos !

— Où les prendre ? demanda Santoni.

Ils réfléchirent en silence.

— Oh ! cousin ! dit enfin Santoni en exagérant son accent. Oh ! cousin ! j'ai trouvé !

— Tu as trouvé quoi ?

— J'ai trouvé un moyen d'avoir des vélos !

— Quel moyen ?

— Marcel.

— Fant de putain, cria Marchetti. Tu vas voir ce qu'on va leur mettre, à ces petites...

Le lendemain, Santoni eut une brève conversation avec Marcel. Marcel était un des serveurs du réfectoire, qui avait échoué au sana en revenant du bagne où il avait tiré vingt ans pour des motifs que personne n'avait réussi à éclaircir réellement. Un jour, Richier avait dit que c'était pour le meurtre d'une femme. Et comme cela chatouillait le romantisme de toute la maison, la légende s'était installée. Marcel était devenu une sorte de héros dont on recherchait l'amitié. Les nouveaux lui refilaient des paquets de cigarettes, pour se faire bien voir. Marcel connaissait certainement les bruits qui couraient à son sujet. Il se savait un personnage et nul n'était plus à l'aise que

lui, au milieu de tous ces jeunes. Petit, ridé, les cheveux blancs, il avait toujours une bonne blague à raconter. Son accent parisien rendait jaloux Turillon qui pourtant — il le rappelait toujours — était né à Belleville. A part ça, Marcel ne refusait jamais de rendre un service.

C'est pourquoi Santoni avait tout de suite pensé à lui, pour les bicyclettes. Marcel ne se fit pas prier. Il avait des amis, au village. Il se débrouillerait avec eux. Santoni lui avait fait remarquer que les virées avaient lieu surtout le samedi soir, et que ce jour-là, les paysans se rendaient eux-mêmes très souvent à Melun. Marcel dit qu'il arrangerait tout ça.

— Si le toubib apprend que tu nous fournis des vélos pour aller à Melun, tu perdras ton boulot, dit encore Santoni.

— T'occupe pas, dit Marcel.

— Merci, dit Santoni. Tu nous arranges drôlement.

— C'est normal, dit Marcel. Faut pas rester enfermé. C'est pas bon.

Depuis, il s'était toujours arrangé pour que les bicyclettes fussent disponibles en nombre suffisant.

Richier repensait à toute ces histoires. Il était arrivé tout de suite après la libération, à l'ouverture du sana, fin 44. Rien de ce qui concernait la maison ne lui était étranger. Quand il cherchait à localiser un souvenir, dans le temps, il évoquait les types caractéristiques de l'époque. Il disait : « C'était du temps de Weigel » ou bien « C'était avant la mort de Boris. » Il avait vu arriver des centaines de malades. Et des centaines étaient déjà repartis. Lui demeurait. Il ne se demandait même plus pour combien de mois encore. Pour lui, les mois, les années, cela n'avait plus aucun sens. « Tu es un drôle de cas », lui disait Maréchal, le médecin-adjoint. Il n'allait pas mieux. Il n'allait pas plus mal. Maréchal se tournait vers Michèle, la secrétaire médicale. « Écrivez. Pour Bernard Richier. Images pulmonaires sans changement. État général satisfaisant. »

Les premiers temps, à la fin de chaque consultation, Richier ricanait :

— Alors? disait-il à Maréchal. Je rempile pour 6 mois, c'est ça?

— On ne sait pas, on ne sait pas, bafouillait Maréchal. Tu es un drôle de cas, ça peut s'arranger très vite.

Mais à présent, Richier ne posait plus de question. Maréchal dissimulait sa gêne derrière de mauvaises plaisanteries :

— Vaut mieux vivre malade que mourir guéri, disait-il souvent.

Richier riait, pour faire plaisir à Maréchal. Des centaines de gars qui étaient arrivés ici mal en point, qui avaient peu à peu remonté la pente et qui, un beau jour, étaient repartis, Richier avait déjà oublié la plupart d'entre eux. Mais certains avaient été des amis, des compagnons de passage. Ceux-ci, en repartant, se sentaient coupables de le laisser derrière eux. En montant dans le car de Paris, ils criaient : « On t'écrira. On reviendra te voir. » Richier souriait. C'est lui qui commandait le « zob d'honneur », cérémonial par quoi ceux qui restaient saluaient le partant.

— Une, deux, trois, criait Richier.

Et tous les autres tendaient l'avant-bras, fermaient le poing et se frappaient de la main la saignée du bras tendu, en criant :

— Zob !

— On t'écrira, criait celui qui partait. On t'écrira, on reviendra.

— Une, deux, trois, hurlait Richier.

Et tous les autres refaisaient le geste obscène :

— Zob !

— On t'écrira, on reviendra !

— Une, deux, trois, criait encore Richier.

Et par trois fois, les autres hurlaient :

— Zob ! Zob ! Zob !

Le car démarrait, virait lourdement devant le perron, passait la grille, disparaissait au coude de la route.

Richier, debout sur le perron, suivait le car des yeux, jusqu'au moment où il prenait le tournant de la route. Il souriait. Puis il rotait très fort et rentrait dans le hall, en voûtant ses épaules maigres. Les autres s'écartaient pour le laisser passer. Il traversait le hall, montait les escaliers, s'enfermait dans sa chambre. Il en était arrivé des centaines, et des centaines étaient déjà repartis. Et Richier repensait à ces trois années qu'il venait de vivre, tout cela lui revenait à cause de Marchetti qui lui avait proposé de faire le mur, et de là, il s'était rappelé la « découverte des bicyclettes » et mille autres anecdotes s'enchaînaient dans sa mémoire et il pensait : « Nous nous sommes organisés. Partout où des gens sont réunis pour vivre,

partout où il faut vivre, où il est impossible de faire autrement, la vie s'organise. Et voici que peu à peu, nous nous sommes organisés... »

Le rayon de sa « bite de cheval » piquait droit sur sa poitrine. « J'ai bien fait de ne pas accepter », se répéta Richier. Depuis la dernière permission qu'il avait passé à Paris, il faisait très attention de ne pas se mettre en état d'être humilié. Il dansait mal, mais ça n'était pas le plus important. Depuis sa dernière permission, il savait que ça n'était pas le plus important. La fille avait pourtant fait tout ce qu'il fallait. Elle avait même été plutôt gentille. « Ça peut arriver à tout le monde », lui disait-elle pour le rassurer. « Faut pas te casser la tête pour ça, lui disait-elle. Ça peut arriver à n'importe qui. » Il avait payé quatre cents francs. En redescendant, comme elle devinait qu'il était triste et qu'il avait honte, elle lui avait dit : « Si tu veux, je te rends deux cents balles. » Lui, au contraire, lui avait donné encore cent francs, de force. « Faut pas te casser la tête, répétait la putain. Ces trucs-là, ça arrive à des tas de types. On ne sait pas pourquoi. »

Mais lui, depuis, faisait attention de ne pas se mettre en état d'être humilié. Avec les autres, il était comme avant. Il jouait son rôle d'Ancien comme il fallait. Avec l'impassabilité qu'il fallait. Comme avant, il martyrisait les bizuths, rotait au nez de l'infirmière-major, commandait les « zob d'honneur », au départ des types bien. Et pour raconter les histoires de fesses, il était toujours là, comme avant. Mais il faisait attention. Même avec Robert, même avec Alvarez, il faisait attention. Plusieurs fois, il avait été sur le point d'en parler à Alvarez. Il savait qu'Alvarez l'aurait compris. Alvarez aurait même été le seul à le comprendre. Mais il se disait que c'était inutile. Qu'Alvarez le comprît ou non, cela ne changerait rien. C'était son affaire personnelle. C'était le bout de sa route, à lui. Les autres n'y pouvaient rien.

« J'ai bien fait, se répéta Richier. J'ai foutrement bien fait. » Favrel n'était pas là, il se sentait libre. Il prit un livre, sur sa table de nuit et l'ouvrit sous le faible rayon de lumière qui piquait droit sur sa poitrine. Il essaya de lire, mais il ne parvint pas à fixer son attention. Les Corses devaient se préparer. Il était presque onze heures.

Richier reposa le livre, regarda une dernière fois sa main, dans la trajectoire du rayon lumineux.

Puis il haussa les épaules et éteignit.

V

— Il est presque onze heures, dit Santoni. Le veilleur doit dormir. On va y aller.

Marchetti, qui s'était allongé, se redressa :

— En partant, je vais tout de même passer chez Alvarez, dit-il. Robert et lui, ils se sont peut-être décidés.

— Nous sommes déjà quatre, dit Santoni. S'ils ne veulent pas venir, on ne va pas les supplier.

— Je vais passer leur dire qu'on s'en va, dit Marchetti. Ça m'étonnerait qu'ils ne se soient pas décidés.

A tâtons, il chercha sa chaise, dans l'obscurité. Il toucha le dossier de fer, descendit jusqu'au siège.

— Fant de putain, dit-il.

— Qu'est-ce qui arrive?

— Rien, dit Marchetti.

Il avait posé son costume sur la chaise. Le costume avait glissé. Marchetti le ramassa par terre.

— Il sera tout froissé, dit-il.

— Gueule moins fort, dit Santoni.

Marchetti mit le costume sous son bras et prit ses chaussures avec l'autre main.

— Oh! cousin, dit Santoni. Tu es prêt?

— Je te suis, dit Marchetti.

Santoni ouvrit la porte de la chambre. Il resta un instant sur le seuil, à écouter. Tout était calme.

— Allons-y, dit-il.

Villeneuve regarda les chiffres phosphorescents de son bracelet-montre. Les aiguilles marquaient onze heures et quart. « J'avance un peu, pensa Villeneuve. Il doit être onze heures moins cinq. » Toutefois, il se leva. En voulant contourner son lit, il buta dans le pied et se fit mal. La colère le reprit.

— Bon Dieu de Bon Dieu, dit-il à voix haute. J'ai vingt-cinq ans et je suis obligé de me conduire comme un collégien. Ça ne peut plus durer.

Il en avait par-dessus la tête, de cette maison. Au camp, malgré la cruauté des S.S., ils se conduisaient en hommes. Plus les S.S. tentaient de les abattre et plus ils avaient conscience d'être des hommes. Ici, il fallait utiliser des ruses de collégiens. « Je suis traité comme tous ces jeunes cons, pensa Villeneuve. Exactement comme ces jeunes cons. » Un instant, il eut envie d'allumer la lumière, de s'habiller en prenant son temps. Le veilleur pourrait venir. Il l'attendrait de pied ferme. Il lui dirait : « Je vais faire l'amour avec Yvonne. Yvonne et moi, nous couchons ensemble. Nous avons parfaitement le droit de coucher ensemble. » Il aimerait que les choses se passent ainsi. Ne serait-ce que pour voir la tête du veilleur. Mais il ne pouvait pas. Il n'était pas seul en cause. « Je ne suis pas seul en cause », se dit Villeneuve en passant son pantalon. « Si je faisais un tel scandale, le toubib renverrait Yvonne. Elle a besoin de travailler. Je n'ai pas le droit de lui créer des difficultés. »

Quand il fut habillé, Villeneuve ouvrit la porte. Un courant d'air frais souffla à son visage. Il se dit qu'il aurait dû sortir son foulard, qu'il risquait d'attraper froid. Mais le foulard devait se trouver dans l'armoire, avec les mouchoirs et les serviettes de toilette. Dans l'obscurité, il n'avait aucune chance de mettre la main dessus. « Je marcherai vite », pensa Villeneuve. Et il se glissa dans le couloir.

A l'autre bout du sana, Santoni et Marchetti avançaient prudemment, l'un derrière l'autre. Ils allaient atteindre l'escalier, quand un léger craquement les fit sursauter.

— Fant de putain, souffla Marchetti.

Santoni s'était arrêté. Il se mit à genoux et colla son oreille contre le sol.

— Y a quelqu'un qui marche, chuchota-t-il.

— Fant de putain, répéta Marchetti.

— Ça ne vient pas par ici, dit Santoni. C'est peut-être un type qui cherche les chiottes.

— Qu'est-ce qu'on fait? demanda Marchetti.

— On y va, dit Santoni.

Il se releva et commença de descendre l'escalier. Derrière lui, Marchetti descendait sur la pointe des pieds. Santoni l'entendait respirer, à petits coups rapides. A nouveau, quelque chose craqua, au loin. Marchetti stoppa net.

— Merde! souffla Santoni. Si c'est le veilleur, on le verra bien. Allons-y.

Arrivés sur le palier du premier étage, ils s'engagèrent le long du couloir qui menait à l'escalier de service.

— Je passe chez Alvarez, souffla Marchetti.

— Tu vas te faire piquer, dit Santoni.

— Je te rejoins sous l'arbre, dit Marchetti.

Santoni attrappa la rampe de l'escalier de service et descendit jusqu'aux cuisines. Maintenant, il se savait en sécurité. La cabine du veilleur était située dans l'aile gauche, à l'opposé. Des cuisines, Santoni passa dans le réfectoire. Sans hésiter, il poursuivit son chemin entre les tables et parvint près d'une fenêtre. Il tourna l'espagnolette, qui grinça un peu, ouvrit la fenêtre, poussa les volets. Puis il sauta dehors, accota les volets et s'éloigna dans le parc. Sous le sapin, au carrefour des deux allées, Palanga et Giocanti parlaient à voix basse.

— Oh! cousins! dit Santoni. Vous êtes là depuis longtemps?

— On arrive, dit Palanga. Marchetti n'est pas avec toi?

— Eh! c'est un con! dit Santoni. Il a voulu passer chez Alvarez pour le décider à venir.

— Eh! putain! dit Giocanti. Alvarez, il est pas assez grand pour savoir s'il veut venir?

A ce moment, ils entendirent le gravier de l'allée qui craquait.

— Té! le voilà! dit Palanga.

Ils distinguèrent une forme sombre qui s'approchait, puis qui tourna dans l'allée, en direction des bâtiments où logeait le personnel.

— Où va-t-il? dit Palanga.

Santoni lui donna un coup de coude, pour le faire taire.

— Il se trompe de chemin, souffla Palanga.

— Eh! couillon! dit Santoni. Tu vois pas que c'est Villeneuve?

Palanga s'efforça de reconnaître la silhouette qui s'éloignait.

— Oh! le con! dit Santoni. C'est sûrement lui qui nous a foutu la trouille.

— Et comment? demanda Palanga.

— Oh! le con! répéta Santoni. Et tu peux me dire ce qu'il va faire chez le personnel?

Ils se mirent à rire, tous les trois.

— Y a du monde sur les routes, cette nuit, dit Giocanti en riant.

— Fan't de sa mère, dit Palanga. Les femelles, il ne va pas si loin que nous pour en trouver!

— La putain de sa race, dit Santoni. Je donnerais cher pour savoir celle qu'il se culbute, non?

— C'est peut-être Michèle, la secrétaire médicale, dit Palanga.

— Eh non! dit Gioçanti. Tu sais bien qu'elle se fricote avec l'interne.

— Alors, c'est Rousseau, dit Palanga.

— Pauvre con, dit Santoni. Tu te le vois sur cette grosse pouffiasse?

— Eh! dit Palanga. Il ne s'envoie pas la major, tout de même?

— Ça peut être la Pichard, dit Giocanti. Cette grande garce, j'ai toujours pensé qu'elle devait être vicelarde.

— Eh non! dit Santoni. La Pichard, c'est Thiétard qui se la baise.

— Alors, c'est Yvonne, dit Palanga. Ça ne peut pas être la mère Vasseur, elle a quatre-vingt-dix ans. C'est sûrement Yvonne. Ça ne peut être qu'elle.

Cela leur parut si évident, d'un seul coup, qu'ils s'arrêtèrent de parler.

— Face de merde, rugit enfin Palanga. Tu parles d'un hypocrite, toi? Et la petite? Tu ne peux pas lui dire la moindre parole qu'elle te claque le porte au nez?

— Il se défend mieux que nous, dit Santoni. Y a rien à dire.

— Et ça ne te la coupe pas à toi? demanda Palanga. Eh bien! moi, ça me la coupe à moi. Je te le dis comme je le pense. Ça me la coupe tout à fait.

— Il ne t'en faut pas beaucoup, pour te la couper, dit Santoni.

— Moi, je le dis comme je le pense, répéta Palanga. Ça me la coupe tout à fait.

Santoni laissa tomber les chaussures qu'il tenait toujours à la main.

— Oh! cousin! dit-il à Palanga. Tiens-moi mon costume que je m'allume une cigarette.

Il frotta une allumette, qui s'éteignit aussitôt.

— Putain de vent! dit Santoni.

Il s'approcha du sapin et frotta une seconde allumette. Il regarda l'heure.

— Tu vas voir que ce con de Marchetti se sera fait piquer, dit-il en haussant les épaules.

VI

Alvarez écoutait Robert qui ronflait, dans le lit voisin. Il éprouvait pour lui une sorte de tendresse protectrice. « C'est un gars sain, pensait Alvarez. De nous tous, il est le plus sain. » Il tâtonna sur sa table de nuit et mit la main sur son paquet de cigarettes. Il fit un rapide calcul. A son réveil, il restait encore huit cigarettes dans le paquet de la veille. A onze heures et demie, après la cure du matin, il avait acheté un nouveau paquet. Puis à huit heures et demie, juste avant d'aller « bizuther » le petit rouquin, un autre paquet. Depuis, il avait dû fumer six ou sept cigarettes. « Cela doit faire trente-cinq ou trente-six, calcula Alvarez. Hier, à cette heure-ci, j'en étais à quarante-deux. J'ai donc moins fumé qu'hier. » Il alluma sa cigarette avec volupté. « Robert est le plus sain d'entre nous. Et moi, je suis le plus malsain. » Il estimait qu'ainsi les choses étaient en ordre. « Je suis le plus malsain, se répéta Alvarez. Je suis de loin le plus malsain. » Il se grisait peu à peu de cette idée. Richier lui-même n'était pas aussi malsain. Quoique, depuis quelque temps, il sombrait de plus en plus. « C'est tout à fait ça, se dit Alvarez. C'est une image qui dit tout à fait bien ce qu'elle veut dire. Il sombre. Il s'enfonce et il devient de plus en plus sombre. Il sombre de plus en plus. » Bien qu'il vécût en France depuis plus de dix ans — ses parents avaient fui l'Espagne en 37, au début de la guerre civile — Alvarez ne cessait de s'émerveiller de la richesse du français. « Un jour, pensait-il, les Républicains reprendront le pouvoir. Je deviendrai ambassadeur de la République à Paris. J'aurai tout le luxe dont j'ai besoin. Sans luxe, la vie ne vaut pas la peine d'être vécue. Il faut des tas de choses inutiles pour que la vie vaille la peine d'être vécue. »

Robert avait dû se tourner sur le côté. Pendant quelques instants, Alvarez entendit sa respiration. Régulière. Un peu sifflante. Puis Robert bougea à nouveau et il se remit à ronfler. Alvarez sourit. La tendresse lui revint. « Il dort, se dit-il. C'est bien qu'il dorme bien. Il dort : il est heureux. » Lui ne pouvait pas dormir. Il n'était pas fait pour dormir. Il devait penser, parler, faire des gestes. Il avait toujours quelque chose à découvrir, à expliquer, à transmettre. Le sommeil ressemble

trop à la mort. Quand on dort, on est pris. Les autres peuvent disposer de vous comme d'un cadavre. Tu dors et pendant ce temps, il y a des choses qui se font et se défont et quand tu te réveilles, tu n'as pas su, tu ne peux plus savoir, tu ne sauras jamais plus. Alvarez ne voulait rien oublier et surtout, il ne voulait pas que les autres l'oublient. Il fallait être présent, toujours et partout. Parler, faire des gestes, être entouré, être écouté. Être vu. Il faut toujours être vu pour que les autres sachent que vous existez. Sinon, c'est comme la mort. « Je ne veux pas mourir, dit Alvarez à voix haute. Je ne veux pas mourir. Je veux que les autres sachent que j'existe. »

Et soudain, il se dit que pour Robert qui dormait, à deux mètres de lui, Alvarez n'existait plus. Robert dormait et certainement il rêvait et certainement lui, Alvarez, ne faisait pas partie de ce rêve. Robert rêvait, il s'était échappé, on ne pouvait pas savoir où il s'était échappé. Et pour lui, Alvarez n'existait plus. Il n'avait jamais existé. Tout ce qui les liait l'un à l'autre, la connaissance qu'ils avaient l'un de l'autre, ces quinze mois de vie commune, de chambre commune, le détail des gestes, des attitudes, les inflexions de la voix, et ce qu'ils s'étaient dit, ce qu'ils avaient pensé ensemble, ce qu'ils avaient échangé, tout cela n'existait plus, n'avait jamais existé. Pour Robert, qui dormait — dans ce lit voisin, à deux mètres à peine, Alvarez n'avait qu'à se pencher un peu, il n'avait qu'à tendre le bras — pour Robert qui rêvait, Alvarez eût aussi bien pu vivre il y a plusieurs siècles ou dans un pays lointain. Il eût aussi bien pu ne pas naître. Oui, c'était ainsi. Robert dormait et Alvarez n'était pas né, il n'avait jamais existé.

Alvarez alluma une cigarette. Ses parents l'avaient amené en France en 37, il avait huit ans. Ils laissaient là-bas tout le reste de la famille : des oncles, des tantes, un grand nombre de cousins. Alvarez ne se souvenait pas d'eux. Il se rappelait seulement l'aïeule, la mère de son père, une vieille femme sèche, aux cheveux blancs, qui lui disait : « Ton père n'aime pas le Roi. Il y aura du malheur sur notre famille. » Elle se levait de son fauteuil et disait en se redressant : « Il y aura du malheur sur notre famille. » Des autres — tantes, oncles, cousins — Alvarez n'avait plus aucun souvenir. Il savait seulement qu'un frère de sa mère était évêque à Barcelone. « Fils

d'évêque », lui disait parfois Robert, en plaisantant. Mais pour tous ces parents d'Espagne, qui devaient dormir, là-bas, il n'existait pas plus que pour Robert. Il était onze heures passées. Minuit n'avait pas encore sonné. De sa chambre, Alvarez entendait sonner l'horloge de l'église. Il n'était pas encore minuit ou bien, il n'avait pas fait attention. La plupart des malades dormaient. Il les imaginait dans les chambres, allongés dans leurs lits, comme des morts. Ils devaient dormir presque tous. Ils étaient presque tous morts. Lui seul survivait, assis sur son lit, dans cette maison silencieuse, envahie par la nuit, pleine de cadavres allongés. Il survivait et personne ne pensait à lui, ni ici, ni à Paris. A part sa mère, peut-être. Elle se tournait et se retournait peut-être, dans la chambre du grand appartement de Passy. Elle se tournait et se retournait, en pensant à lui. Ses mouvements tiraient Alvarez le père de son sommeil. — Pourquoi ne dors-tu pas, Conception? demandait-il de sa voix rauque.

Elle se mettait à pleurer, d'un seul coup :

— Je pense à Juan.

Alvarez le père se tournait sur le côté en grognant :

— Je ne veux plus que tu me parles de ce garçon. Ça n'est plus mon fils. Il est parti avec cette traînée. Il ne remettra jamais plus les pieds ici, moi vivant.

— C'est notre fils, gémissait Conception. C'est notre fils et peut-être est-il malade, quelque part. Et peut-être que personne ne s'occupe de lui.

Elle savait que Juan était au sana — il le lui avait écrit — mais elle n'avait pas osé en parler au père.

— Pour moi, il est mort, disait Alvarez le père. Pour moi, c'est comme s'il était mort. Il est mort lui et sa traînée.

Peut-être sa mère pensait-elle à lui. Mais pas Monique, de cela il était sûr. Il lui avait dit : « Si tu veux, je laisse tout tomber, la famille, les études, le confort. Je laisse tout tomber et nous partons tous les deux. »

Elle avait souri — avec cette cruauté qu'elle a dans le sourire.

— Partons cette nuit, avait-elle dit.

Ils étaient partis la nuit même, pour Cannes car elle voulait voir le soleil et la mer. Elle avait absolument besoin du soleil et de la mer.

Quand il avait craché du sang, la première fois, elle n'était pas

avec lui. C'était vers le matin, il l'avait attendue toute la nuit. Elle n'était pas encore rentrée. Il crachait dans son mouchoir et il répétait : « Je me fous de mourir, mais qu'elle revienne. Qu'elle revienne, et mourir, je m'en fous. »

Elle n'était revenue que vers midi. Il suçait des bouts de glace qu'il avait fait monter par le portier de l'hôtel.

« Et si c'était contagieux? » avait-elle demandé.

Non, Monique ne pensait pas à lui. Elle devait dormir dans les bras d'un autre. Elle avait dénoué ses cheveux. Elle dormait, satisfaite. Pour elle, il n'existait plus. Il n'existait plus pour personne puisque personne ne pensait à lui.

Robert se retourna et grogna.

— Tu es réveillé? demanda anxieusement Alvarez.

Mais Robert ne répondit pas. Il se remit à ronfler. « Salaud », pensa Alvarez. « Espèce de salaud. Tu dors comme un porc. Tu n'as pas de problèmes. Tu dors comme une vache repue et tu me laisses tout seul. Salaud. Espèce de salaud. »

Il rejeta ses couvertures et se leva. Il s'approcha du lit de Robert. Un seul geste. Il n'y avait qu'un geste à faire et Robert sursautait, se réveillait, savait à nouveau qu'Alvarez existait. Un geste, et d'un seul coup, les souvenirs, les complicités, les pensées communes, les moindres détails s'ordonnaient à nouveau, s'enchaînaient, correspondaient, et, pour Robert, Alvarez continuait de vivre comme avant.

« Salaud », dit encore Alvarez.

Puis il tendit l'oreille. Quelqu'un marchait, dans le couloir. C'était comme un frôlement, qui approchait. La porte grinça. Quelqu'un venait d'entrer.

— Fant de putain, dit Marchetti. Vous venez ou vous ne venez pas?

— Robert dort, chuchota Alvarez.

— Le con de sa sœur, dit Marchetti. On se le réveille?

— Non, dit Alvarez. Il dort. Laisse-le dormir. Il faut le laisser dormir.

Maintenant, il était sauvé. Marchetti lui parlait. Il n'était plus seul. Il savait qu'il vivait. Il ne fallait pas réveiller Robert. Robert dormait, il était heureux. Alvarez se sentait à nouveau de la tendresse pour lui.

— Et toi? dit Marchetti. Tu es prêt ou quoi?

— Non, dit Alvarez. J'avais oublié. Il est trop tard.

— La putain de ta mère, dit Marchetti. Les autres nous attendent dans le parc. Dépêche-toi. Je t'attends.

— Non, dit Alvarez. Je ne peux pas partir comme ça. Si Robert était venu, c'était différent.

Alvarez hésitait. L'angoisse qu'il venait de ressentir l'agitait encore. Il avait eu si peur. S'il sortait, il retrouverait Santoni et Palanga et Giocanti. A Melun, ils croiseraient des gens, dans les rues. Au bal, il y aurait de la lumière, du bruit, des visages inconnus. Il danserait, il chanterait, il raconterait des histoires. L'angoisse disparaîtrait tout à fait. Il avait soudain envie de sortir. Il se disait : « Si je refuse, Marchetti refermera la porte et je serai à nouveau seul. » Il ne voulait pas courir le risque de se retrouver seul.

— Je t'attends, dit Marchetti. Passe-moi une cigarette.

— Robert va gueuler, dit Alvarez.

— Tu vas voir, dit Marchetti.

Marchetti bougea. Alvarez entendit Robert qui se débattait.

— Qu'est-ce qui se passe, cria Robert.

— Ta gueule, chuchota Marchetti. Ferme ta grande gueule.

— Sale con, dit Robert d'une voix enrouée.

— Tu n'aurais pas dû le réveiller, dit Alvarez.

— Fant de salaud, dit Marchetti. Tu te prépares ou tu te prépares pas?

— C'est trop tard, grogna Robert. Fous-moi la paix. Laisse-moi dormir.

— Le con de ta race, dit Marchetti. Si tu te lèves pas, je te vire.

— Laisse-le, dit Alvarez.

— Passez-moi une sèche, dit Robert.

Ils se mirent à fumer, tous les trois, dans l'obscurité.

— Les autres m'attendent, dit Marchetti.

— Je n'ai plus envie, dit Robert. Et toi? demanda-t-il en se tournant vers Alvarez dont la silhouette se découpait dans l'encadrement de la fenêtre.

— Comme tu voudras, dit Alvarez.

De toutes façons, il était sauvé. Robert ne dormait plus. Marchetti pouvait partir. Même quand Marchetti sera parti il ne se retrouvera pas seul.

— Quels cons vous faites! dit Robert.

Une sonnerie se déclencha, s'éteignit, se déclencha à nouveau :

— Merde, dit Marchetti. Ils vont réveiller le veilleur.

La sonnerie continuait de retentir. Elle s'affaiblissait, puis se déclenchait par à-coups, de plus en plus nerveusement.

— C'est Nérouze qui crève, dit Robert.

— Merde, dit Marchetti. Si le veilleur se promène dans ce coin-là, on ne pourra pas passer par le réfectoire.

— Ta gueule, dit Robert.

La sonnerie reprit. Un coup sec. Un silence. Un autre coup sec. Encore un silence. Plusieurs coups précipités, affolés.

— Il dort, ce fumier de veilleur, dit Robert.

A nouveau, plusieurs coups, mais plus faibles. Tous trois s'étaient tus. Ils imaginaient Nérouze, les doigts crispés sur le bouton de la sonnette. Nérouze qui étouffait, qui voyait la chambre chavirer autour de lui. Nérouze qui avait peur, qui appelait à l'aide.

La sonnerie se déclencha deux fois encore, coup sur coup.

— Il va crever, si personne ne vient, dit Robert.

A ce moment, une lampe s'alluma. Ils en aperçurent le reflet sur un arbre, par la fenêtre.

— Il s'est tout de même réveillé, dit Robert.

Sans s'être concertés, ils allumèrent tous trois une autre cigarette.

— La putain de sa race, dit Marchetti.

Alvarez et Robert éclatèrent de rire, nerveusement.

— Maintenant, il faut attendre, dit Marchetti. On ne peut plus passer par le réfectoire.

— Ça t'évitera peut-être une vérole, dit Robert.

— Les autres m'attendent, dit Marchetti.

— Ils partiront sans toi, dit Robert.

— Merde alors, dit Marchetti.

VII

« Moi aussi, je peux monter jusqu'au sommet. J'ai décidé que je grimperai comme les autres. Il n'y a pas de raison que je reste en route. S'il faisait un peu moins chaud, tout irait bien. Mais le soleil brûle. La poussière déchire la gorge. Il fait trop chaud. S'il faisait moins chaud, je rejoindrais les autres. J'arriverais avant eux au sommet. Le chemin est tracé sur la pente la plus

raide. A cette altitude, on s'essouffle vite. Je dois monter jusqu'en haut. Il suffit de ne pas s'énerver. La nervosité accroît l'essoufflement. Je ne dois pas m'essouffler. Les autres sont déjà très loin, en avant. Encore un effort. S'il faisait moins chaud, si la poussière ne déchirait pas les bronches... Je dois respirer calmement. C'est le cœur qui se fatigue le premier. Les autres ne m'attendront plus. Ils vont disparaître au coin de la corniche. Ils arriveront avant moi. Maintenant, ils arriveront avant moi. Je ne veux pas qu'ils me laissent seul, dans ce soleil, avec cette poussière qui m'étouffe. Si j'appelle, ils m'entendront, ils rebrousseront chemin. Si j'appelle, l'essoufflement s'apaisera, mon cœur battra moins vite, Si j'appelle, je suis sauvé... »

— Au secours! au secours! crie Nérouze.

Mais les autres ne l'entendent pas. Ils ont disparu, au coin de la corniche. Peut-être n'a-t-il pas crié assez fort. Mais ses bronches sont trop douloureuses. Il gonfle ses poumons, crie plus fort, crie très fort, crie le plus fort qu'il peut, mais les autres ne l'entendent pas. Lui-même n'entend pas son cri. Il sait qu'il crie, mais il n'entend pas son cri. Peut-être ne peut-il plus crier. Et s'il ne peut plus crier il restera tout seul, sur ce chemin, et le soleil brûlera peu à peu sa potirine et la poussière emplira peu à peu sa bouche.

— Au secours! au secours! crie Nérouze.

Les autres ne l'entendront plus jamais. Et voici qu'une pierre se détache, au-dessus de lui. En roulant, elle heurte d'autres pierres, de plus en plus grosses, qui se mettent à rouler à leur tour, et toutes ces pierres, de plus en plus énormes, roulent vers lui, sur le chemin et voici qu'il tombe à genoux alors que toutes ces pierres roulent vers lui, en soulevant des nuages de poussière noire et lui, à genoux, ne peut plus se relever, il ne peut plus faire un seul geste et la poussière l'aveugle, l'étouffe, le submerge et les pierres roulent toujours plus vite et soudain il est bousculé par la plus grosse et le voici qui roule avec les pierres et il ne peut plus s'accrocher à rien et il roule sur lui-même comme une pierre, car il est devenu pierre, dure et tranchante qui rebondit d'un talus à l'autre, et maintenant qu'il est devenu pierre il sent sur sa poitrine son propre poids de pierre qui l'écrase de plus en plus tandis qu'au centre de la pierre son cœur n'a plus qu'un tout petit espace mou et tendre pour battre et cet espace se rétrécit de plus en plus car la pierre se solidifie peu à peu jusqu'à son centre et bientôt son cœur lui-même va se figer, durcir, devenir pierre et...

— Au secours ! hurla Nérouze en reprenant conscience.

Les draps emmêlés le ligotaient. La sueur ruisselait sur son ventre. Il faisait nuit ou peut-être était-il aveugle. Ou peut-être était-il mort, dans ce silence qui le cernait. Il voulut respirer profondément. Une boue épaisse jaillit de ses bronches. Il poussa, pour cracher. Dans sa bouche, il éprouva un goût de fer. « Ça y est, ça y est, s'affole Nérouze. Cette fois-ci, ça y est, ça recommence. »

A tâtons, il chercha la poire de sa veilleuse, alluma. La lumière bleutée, pourtant faible, l'étourdit. Il reconnut sa chambre, mais les murs s'ébranlèrent soudain et il se trouva au centre d'un manège gris et bleu qui tournait autour de lui. La porte, l'armoire, la fenêtre tournaient, se rapprochaient, s'éloignaient à nouveau. « Ça y est, ça y est, pense Nérouze. Ça recommence. » Il ferme les yeux, avale cette gorgée de boue qui salit sa bouche. Aussitôt il ressent une violente brûlure à l'estomac et l'envie de vomir le prend. Il avale, s'efforce d'avaler calmement. « Il me semble que je devais me souvenir de quelque chose. Il me semble que c'était quelque chose de très important. » Nérouze avale la boue qui se reforme dans sa bouche et s'étend bien à plat pour combattre les spasmes de son estomac. « Quelque chose de très important, dont il fallait absolument que je me souvienne. » Les murs s'arrêtent un instant, s'inclinent, se redressent et recommencent à tourner. La porte, l'armoire, le fenêtre, la porte, l'armoire, la fenêtre. « Ça y est, ça y est, gémit Nérouze. Cette fois-ci, ça y est. » Une contraction brutale, un flot de boue, dans sa bouche. Il s'est jeté en avant, malgré lui, la boue a jailli de sa bouche et maintenant, il a de nouveau ce goût de fer, sur la langue et maintenant il regarde sur son drap la traînée violacée qui s'élargit et brusquement il devine que c'est du sang et qu'il va mourir. Alors il étend le bras vers le bouton de la sonnette et il appuie de tout son poids parce qu'il va mourir et qu'il ne veut pas mourir tout seul et qu'il faut que tous les autres accourent rapidement. Il appuie de toutes les forces qui lui restent, mais il n'entend pas la sonnerie dans le couloir, ses oreilles bourdonnent et grondent — ce sont peut-être des avions qui passent au ras des arbres, dehors, dans la nuit — il n'entend pas la sonnerie et peut-être qu'il ne peut plus appuyer assez fort et peut-être que la sonnette est détraquée et si personne ne l'en-

tend, alors il mourra tout seul et il ne faut pas qu'il meure, il doit tenir, il doit tenir absolument.

— Au secours! au secours! gémit Nérouze.

Et l'effort qu'il fait pour crier déclenche un nouveau spasme, au fond de son ventre. Une gorgée de sang éclate sur le drap. Les murs se croisent et s'entrecroisent. La porte, l'armoire, la fenêtre. La tache violacée s'étend sous la lumière bleuâtre de la veilleuse. Et Nérouze s'est abattu sur son oreiller, il respire à petits coups, à chaque mouvement de sa poitrine, c'est un bouillonnement chaud qui monte à ses lèvres. Il se débat en jetant sa tête à droite, à gauche sur l'oreiller et le sang macule les draps, l'oreiller, le traversin et Nérouze n'existe plus que par cette volonté presque inconsciente qui crispe sa main sur le bouton de la sonnette et les avions continuent de raser le sommet de la montagne où les autres ont disparu, depuis longtemps, au coin de la corniche. Et de nouveau les pierres se détachent et roulent dans sa bouche, des pierres qui ont un goût de métal.

— Bon Dieu! crie une ombre.

La lumière du globe central déchire les yeux de Nérouze. L'ombre tourne autour de lui, on le prend sous les bras, on le redresse, on l'assied contre les oreillers.

— Ça ne va pas? demande le veilleur.

Nérouze ne sent plus que la brûlure qui lui ronge le ventre. Il respire à petits coups, soigneusement. Les murs cessent de tourner. Il sourit. Il essaye de sourire.

— Ça ne va pas? demande le veilleur qui rejette les draps, mélange les couvertures, nettoie quelque chose avec une serviette de toilette.

« J'ai rejoint les autres, pense Nérouze en souriant. Ils montaient cependant beaucoup plus vite que moi. Et voici que je les ai rejoints. »

— Attends, dit l'ombre. Attends, je reviens.

« Je les ai rejoints », pense Nérouze. « Maintenant, je les ai rejoints. »

Ils sont plusieurs autour de lui. Il savait bien qu'il finirait par les rejoindre. Les pierres ne roulent plus. Il éprouve soudain une étrange sensation de calme et de fraîcheur.

Laumont, l'interne, est penché sur lui. Laumont sourit.

— Je savais bien, dit Nérouze.

— Ne parle pas, dit Laumont.

La fraîcheur se répand en lui et voici qu'il peut à nouveau respirer à pleins poumons. C'est peut-être le matin bientôt. Il va pouvoir courir et se rouler dans l'herbe.

— Je savais bien que je vous rejoindrais, dit Nérouze.

— Ne parle pas trop, dit Laumont.

« Pourquoi n'aurais-je pas le droit de parler, maintenant que je les ai rejoints? » se demande Nérouze.

Laumont retire l'aiguille, d'un coup sec, et replie l'avant-bras de Nérouze sur son biceps. La lumière bleue de la veilleuse redonne à chaque objet son contour précis. Le veilleur est au pied du lit. Il tient sa lampe sur son ventre. Laumont, les poings sur les hanches, regarde Nérouze. « Comment se fait-il que Laumont soit en pyjama? » se demande Nérouze.

— Comment te sens-tu? dit Laumont.

— Mais...

Et brusquement, Nérouze aperçoit une tache de sang, sur le drap replié. Et brusquement, il sait qu'il va mourir, qu'ils sont venus en pleine nuit, en plein sommeil parce que c'est grave et qu'il va mourir.

— Cette fois, ça y est, dit Nérouze.

— Ne parle pas tant, dit Laumont.

« Je vais mourir et ils veulent m'empêcher de parler », pense Nérouze. Maintenant, il pense vite, il pense de plus en plus vite. « Ils ne m'empêcheront pas de parler. Je vais mourir, il faut que je dise tout avant de mourir. Il faut absolument que je n'oublie rien. »

— Je vais mourir, dit Nérouze.

— Ne dis pas de bêtises, dit Laumont.

— Je vais mourir. Je sais que je vais mourir. C'est inutile de me raconter des histoires. Moi, je sais bien que je vais mourir.

— Si tu parles trop, ça va recommencer, dit Laumont.

— Moi, je m'en fous, gémit Nérouze. Je vais mourir et c'est pas toi qui m'empêcheras de parler. Je ne me laisserai pas mourir sans avoir dit ce que je pense...

— Tu te fais mal, dit Laumont.

Nérouze se sent peu à peu gagner par une sorte d'ivresse qui précipite ses pensées.

— Et d'abord, dit Nérouze, vous n'êtes tous qu'une bande de salauds. Vous me laissez crever comme un chien et vous

croyez que ça va se passer comme ça. Je ne me laisserai pas crever sans vous avoir tout dit.

Mais il y a ce poids à nouveau, sur sa poitrine, et ce bouillonnement, dans ses bronches. « Je n'aurai pas le temps », pense Nérouze. « Je n'aurai plus le temps. »

— Repose-toi, dit Laumont.

— Salauds! râle Nérouze. Bande de salauds!

Une gorgée de boue emplit sa bouche.

— Attention, dit le veilleur.

Laumont le tient sous les bras. Nérouze laisse aller son dos contre le bras de Laumont. « Je suis tellement fatigué », pense-t-il. Il souffle et la boue ruisselle sur l'émail blanc d'une cuvette que le veilleur tend vers lui. Il n'a pas le temps de respirer qu'une nouvelle gorgée jaillit de ses lèvres. « Heureusement que Laumont me tient solidement, pense Nérouze. Heureusement qu'il est solide. »

Laumont et le veilleur se disent entre eux des choses que Nérouze comprend mal. On dirait qu'ils bafouillent ou qu'ils disent des mots sans suite.

« De toutes façons, pense Nérouze, je dois cracher dans la cuvette et uniquement dans la cuvette. » Toute son attention est braquée sur cette exigence. « Uniquement dans la cuvette », se répète Nérouze, et un nouveau spasme le rejette en avant.

« Pauvre vieux! pense Laumont. C'est une hémoptysie foudroyante. Il est foutu. »

D'un bras, il maintenait Nérouze qui vomissait le sang rose de ses poumons. La piqûre qu'il venait de faire n'avait pas arrêté l'hémorragie. « Il est foutu », pensa Laumont. Il se tourna vers le veilleur, qui tenait la cuvette sous le menton de Nérouze.

— Allez prévenir le Docteur Maréchal, dit-il.

Le veilleur lui passa la cuvette.

Maintenant, Nérouze avait laissé retomber sa tête sur sa poitrine. Il gémissait. Laumont posa la cuvette sur la table de nuit et, saisissant Nérouze par les épaules, il le remit doucement sur le dos.

Puis il se pencha pour essayer de comprendre ce que disait le mourant. Nérouze, les yeux fermés, gémissait.

— Villeneuve... comprit enfin Laumont.

— Repose-toi, chuchota-t-il.
— Villeneuve, râlait Nérouze. Villeneuve...
— Calme-toi, dit Laumont.
Cette fois-ci, la phrase lui parvint, avec une étonnante netteté.
— Je veux voir Villeneuve, disait Nérouze.

VIII

Santoni frotta allumette et regarda sa montre :
— Le con, dit-il. Il est minuit vingt. Il a dû se faire piquer. S'il ne s'était pas fait piquer, il serait là depuis longtemps.
Un peu à l'écart, Palanga urinait contre le tronc du sapin. Il dit, sans se retourner : « Partons sans lui. »
Santoni explosa :
— Partons sans lui, cria-t-il en imitant l'accent de Palanga. Partons sans lui, c'est facile à dire. Si Marchetti s'est fait piquer, le veilleur est monté dans la chambre. Il s'est aperçu que je n'étais pas là. Et maintenant, je suis bon comme la romaine.
— La putain de sa sœur, dit Giocanti. Tout ça, c'est de la faute d'Alvarez. Que faisons-nous?
Santoni retira sa veste.
— Y a pas trente-six solutions, dit-il. C'est foutu pour cette nuit. Il faut rentrer.
— Oh! dit Giocanti. Faut rentrer, faut rentrer... Et moi, je ne suis pas d'accord. Vous rentrez si vous voulez. Moi j'ai envie de m'envoyer une petite et je me l'enverrai...
— Face de merde, dit Santoni. Si le veilleur s'est aperçu que je n'étais pas dans mon lit, tu penses bien qu'il a été te rendre visite et toi aussi tu es bon comme la romaine...
— Je m'en fous, dit Giocanti. Ils me vireront s'ils veulent me virer, mais je veux m'envoyer une petite et je me l'enverrai...
Cette fois, ce fut Palanga qui intervint :
— Oh! cousin, dit-il. Tu ne vas pas te sauver tout seul en hypocrite, non? Si nous rentrons, nous rentrons tous, un point c'est tout.
— C'était pourtant une bonne nuit, dit Giocanti.

— Moi, je suis gelé, dit Palanga. A force de rester sans bouger, je suis complètement gelé.

— Allez, dit Santoni. On ne va pas passer la nuit à discuter sous ce putain de sapin. Remettons nos pyjamas et rentrons...

Assis sur son lit, Marchetti se ronge les ongles. De temps à autre il va vers la fenêtre, regarde la nuit, la masse noire des arbres et, au-delà du parc, vers l'horizon, il devine une lueur. C'est peut-être lui qui invente cette lueur. Mais il regarde au-delà des arbres et il se dit : « Là-bas, c'est Melun. » Alors, la colère le reprend. « Putain de pinailleurs », se dit-il. « Ils ne savent jamais ce qu'ils veulent. D'une heure à l'autre, ils changent d'avis. Après le repas, Robert était d'accord. « On s'occupe du bizuth et après on se prépare », avait-il dit. Et Alvarez avait haussé les épaules. « Moi, ça m'est égal. Si Robert veut y aller, j'y vais. » Et Richier n'avait pas dit non. Ensuite, on ne sait pas ce qui se passe dans leurs petites têtes de pinailleurs. Ils pensent à un truc puis à un autre et après, c'est terminé, ils ont déjà changé d'avis. « Pauvre con que je suis, se lamente Marchetti. Je n'avais pas besoin de m'occuper d'eux. Maintenant je serais à Melun, avec les autres. J'aurais peut-être retrouvé la petite brune de la dernière fois. Elle s'était laissé embrasser sur la bouche sans protester. Elle embrassait bien. Je lui ai dit : « Est-ce que vous savez que j'ai envie de vous? » Elle m'a caressé les cheveux en souriant, sans répondre. Je lui ai dit : « Tu veux bien? — Comme ça? » a-t-elle dit. « Si vite? » Marchetti hausse les épaules et revient s'asseoir sur son lit.

« Je me laisse toujours avoir, à leurs ruses », pense-t-il avec irritation. Elle le regardait en souriant et elle dit : « Si vite? le premier soir? » Marchetti s'était penché sur elle, l'avait embrassée dans le cou, longuement. « Je veux vous revoir », avait-il dit. « Il faut absolument que nous nous revoyions. » Elle l'avait embrassée, sur la joue, du bout des lèvres. « Bien sûr », avait-elle dit. « Bien sûr. » Et puis Palanga et Giocanti étaient arrivés, en chahutant. Ils avaient encore trop bu. « Oh! cousin! avait crié Palanga. Tu te la baises la petite? » Giocanti riait en faisant des gestes obscènes. La fille s'était écartée de lui. Elle ne souriait plus. Il avait tendu la main vers son épaule. Elle s'était dégagée. « Non », avait-elle dit. Marchetti voulait lui expliquer. D'un seul coup, il voulait tout lui

expliquer. D'où ils venaient, tous les trois, la vie qu'ils menaient, la maladie, leur solitude. « Non », répétait la fille. Maintenant, partez. Je ne veux rien savoir. » Elle s'éloignait parmi les couples qui dansaient. Il la suivit en bousculant des gens. Lui-même était un peu ivre. « Je vous en supplie... disait-il. Je vous en supplie... » Il suivait la fille et, derrière lui, Palanga et Giocanti lui faisaient escorte en gueulant des obscénités. A un moment, il s'était retourné vers eux : « Salauds, avait-il crié. Bande de salauds. » Les autres riaient, un peu hébétés et autour d'eux les couples qui dansaient riaient aussi. La fille avait disparu. Marchetti était sorti du dancing. Elle avait disparu. Alors, il était revenu vers les deux autres et ils avaient bu tout le reste de la nuit.

Depuis, Marchetti était retourné plusieurs fois dans ce dancing. Il n'avait jamais revu la fille. Mais il savait qu'il la retrouverait, un jour ou l'autre. Et justement, depuis le matin, il avait une sorte de pressentiment. En s'éveillant, il avait pensé : « Ce soir, elle sera là. Je suis sûr que ce soir elle sera là. » Toute la journée, il avait entretenu en lui ce bonheur. Et s'il avait été aussi féroce, avec le bizuth rouquin, c'est qu'il sentait que tout lui était possible, puisqu'il allait la retrouver dans la nuit. Et s'il tenait tellement à ce que les autres vinssent aussi, Richier, Robert, Alvarez, c'est qu'il se disait qu'ainsi Palanga et Giocanti le laisseraient tranquille, qu'ils boiraient tous ensemble sans s'occuper de lui.

« Pauvre con, se répéta Marchetti. Maintenant tu ne la retrouveras jamais plus. » Et cette pensée lui était d'autant plus insupportable qu'il imaginait les autres, au bal, et la fille les reconnaissait et elle se disait : « Si l'autre n'est pas venu, c'est qu'il m'a oubliée. »

Pourtant elle embrassait bien. Elle lui avait caressé les cheveux en souriant. Elle disait : « Si vite? Le premier soir? » « Putain de putain », se dit Marchetti. « Ce putain de Nérouze. Il ne pouvait pas crever dans la journée, comme tout le monde?» Dans la chambre d'Alvarez, ils avaient entendu les portes qui claquaient, les allées et venues, les chuchotements. Quelqu'un était passé rapidement, dans le couloir et Robert avait dit : « C'est Laumont qui descend. » Alvarez avait dit alors : « Si Laumont descend, c'est que ça va mal. Maintenant on ne peut plus sortir par le réfectoire. C'est foutu pour cette nuit. » Et Mar-

chetti avait bien senti que, de toutes façons, Robert et Alvarez n'avaient plus du tout envie de sortir. Ils pensaient à Nérouze, et cela avait dû déclencher toutes sortes d'idées en eux, sur la vie et sur la mort. Maintenant Marchetti savait que les deux autres ne sortiraient plus et il avait dit qu'il retournait se coucher. « C'est le mieux », avait dit Robert. Bien sûr. Robert, lui, n'avait pas une fille brune qui l'attendait, au dancing. Il pouvait penser toute la nuit à la vie et à la mort. « Ces gars-là, se dit Marchetti, ils préfèrent penser que faire l'amour. » Il avait regagné sa chambre, de mauvaise humeur. Dans le parc, les autres devaient s'impatienter. Ils partiraient sans lui. Sans doute étaient-ils déjà partis.

Une fois dans sa chambre, Marchetti reposa son costume, à tâtons, sur la chaise et glissa ses chaussures sous son lit. Puis il se mit à se ronger les ongles. Il ne pouvait pas dormir. Il savait qu'il ne dormirait pas. La fille lui caressait les cheveux et souriait. « Si tôt? disait-elle. Le premier soir? »

Un peu plus tard, Marchetti entendit la sonnerie du téléphone. « Ils préviennent Maréchal, se dit-il. Ce putain de Nérouze va crever. »

— Réveille-toi, dit Marguerite. Réveille-toi, c'est le téléphone.

Maréchal sursauta.

— C'est le téléphone, dit Marguerite. Il est encore arrivé quelque chose.

Elle alluma la lampe.

Maréchal sortit du lit et se dirigea en titubant vers l'appareil qui continuait de sonner, par rafales. « Il prend du ventre », pensa Marguerite. « Il prend du ventre, il vieillit. »

— Merde, dit Maréchal en bâillant. On ne peut jamais dormir tranquille.

Il décrocha le récepteur.

— C'est Goureau, disait la voix. Ici, c'est Goureau, le veilleur. Nérouze fait une hémoptysie qui ne s'arrête pas. Ça va très mal.

— Et Laumont? demanda Maréchal. Avez-vous prévenu l'interne?

— Oui, oui, disait Goureau. Il a fait une piqûre, mais ça ne s'arrête pas. C'est lui qui m'a envoyé vous téléphoner.

— Bien, dit Maréchal. J'arrive tout de suite.

Il revint vers le lit et enfila sa robe de chambre.

— Qui c'est? demanda Marguerite.

— C'est Nérouze, dit Maréchal. Ça devait arriver un jour ou l'autre. Il est foutu.

— Mets des chaussettes, dit Marguerite. Il n'a pas l'air de faire très chaud.

— Putain de maladie, dit Maréchal. Ce gars-là est foutu. Il n'y a rien à faire.

Il passa rapidement ses chaussettes. Marguerite le regardait et se disait : « Quand il vient de se réveiller, il a le visage tout gonflé. Il vieillit et moi aussi, je dois vieillir. »

— Je n'en ai pas pour longtemps, dit Maréchal. Si c'est une *hémo* foudroyante, il n'y en a pas pour longtemps. Le type va se vider, ça sera tout de suite fini.

Dehors, il faisait frais. Les arbres du parc se balançaient doucement. Maréchal prit l'allée qui menait de sa villa au Château. Le gravier craquait sous ses chaussures. Il se demanda ce qu'il valait mieux faire, pour Nérouze. Cela dépendait de l'état où il le trouverait. Peut-être serait-il déjà mort. Il se disait : « J'aimerais presque mieux qu'il soit déjà mort. » Depuis huit ans qu'il était médecin de sana, Maréchal ne s'était jamais tout à fait résigné à son impuissance, devant la maladie. Mais ici, les choses étaient encore plus désagréables. Il avait vu mourir beaucoup d'adultes, mais ici c'était pire. Maréchal chercha à se rappeler l'âge de Nérouze. « Il doit avoir vingt-deux ou vingt-trois ans », se dit-il. En tout cas, il n'avait certainement pas vingt-cinq ans. « Ce sont tous des mômes, ici », pensa Maréchal.

Il monta les marches du perron, entra dans le hall, tourna vers le quartier des grands malades. Près de l'escalier, il entendit brusquement un craquement suspect. Il devina tout de suite qu'un malade se dissimulait dans l'ombre.

— Tu es pris, cria-t-il. N'essaie pas de te sauver. Tu es pris.

Il revint sur ses pas. A l'angle du couloir qui menait aux cuisines, il découvrit Palanga, Giocanti et Santoni, collés contre le mur, leurs costumes sur le bras, les chaussures à la main.

— Tant pis pour vous, dit Maréchal. Vous connaissez le tarif. C'est tant pis pour vous.

Santoni s'avança et sourit :

— Je demande les circonstances atténuantes, dit-il en sachant que le médecin-adjoint acceptait parfois le jeu.

Maréchal haussa les épaules :

— Moi, dit-il, c'est pas mon affaire. Vous vous expliquerez demain avec le patron. En attendant, filez vous coucher. Je vais prévenir le veilleur. C'est tant pis pour vous.

La tête de Nérouze oscillait sur l'oreiller taché de sang. Maréchal vit d'abord cette tête qui oscillait à droite puis à gauche. Le visage dévoré par la barbe, les yeux fermés, la bouche ouverte, noire. Les taches de sang sur l'oreiller.

Laumont tenait le poignet de Nérouze. Il lui prenait le pouls.

— Il a craché deux cuvettes, dit-il.

— Tu lui as fait une piqûre?

— Oui, dit Laumont. Mais ça n'arrête pas l'hémorragie.

Maréchal fit un geste de la main.

— Il a quel âge? demanda-t-il.

— Il doit avoir vingt-cinq ans, dit Laumont.

— Je ne le croyais pas si vieux, dit Maréchal.

Il prit à son tour le poignet du malade.

— Arythmie, dit Laumont.

— Bien sûr, dit Maréchal. Où est le veilleur?

— Je lui ai dit de préparer un ballon d'oxygène, dit Laumont.

— Je viens d'en prendre trois, qui faisaient le mur, dit Maréchal.

— Lesquels? dit Laumont.

— Les Corses, dit Maréchal. Ils ont le feu au cul, ces Corses.

Nérouze souleva un peu la tête et ouvrit les yeux.

— Attention, dit Laumont.

Déjà, une gorgée de sang jaillissait sur le drap. Laumont attrapa la cuvette et la tint sous le menton de Nérouze. Celui-ci vomit encore deux gorgées, puis il se mit à gémir.

Maréchal se pencha vers lui.

— Eh bien, mon petit père? dit-il.

La tête de Nérouze recommença d'osciller, sur l'oreiller. Maréchal regardait cette bouche béante, d'où sortait un bruit liquide, comme fait l'eau qui bout à gros bouillons.

— Mon petit père, répéta Maréchal. Mon petit père, mon petit vieux. Ça va passer. Ça va aller mieux.

Nérouze ouvrit à nouveau les yeux, son regard opaque se fixa un instant sur Maréchal puis s'égara vers le plafond, roula, revint vers Maréchal, s'échappa encore.

— Mon petit père, dit Maréchal.

Le veilleur entrait, le sac à oxygène sous le bras. Le bruit de la porte parvint à Nérouze qui tourna la tête et gémit.

— Que dit-il? demanda Maréchal.

Nérouze râlait des mots incompréhensibles.

— Tout à l'heure, il voulait voir Villeneuve, dit Laumont.

— Pourquoi Villeneuve? dit Maréchal.

— Il délire, dit Laumont.

Nérouze eut un nouveau spasme. Le sang éclaboussa la robe de chambre de Maréchal.

— Soutiens sa tête, dit Maréchal à Laumont.

Maintenant, Nérouze vomissait son sang à grosses gorgées. Le veilleur avait pris la cuvette.

— Voilà, dit Maréchal. Ça va bientôt finir. Il se vide.

Laumont reposa la tête de Nérouze, sur l'oreiller. Le mourant haletait. Sa bouche s'ouvrait démesurément, au milieu de son visage hirsute. Il ouvrit les yeux :

— Villeneuve, dit Nérouze distinctement.

— Pourquoi Villeneuve? demanda Maréchal.

Le veilleur reposa la cuvette, au pied du lit :

— Il a été dans le maquis, dit le veilleur. Villeneuve aussi.

— On pense des tas de trucs, au moment de mourir, dit Laumont.

Nérouze voulut redresser sa tête. Il esquissa un faible mouvement et sa tête se remit à osciller, sur l'oreiller. Il gémit quelque chose.

— De toutes façons, dit Laumont, il ne reconnaît plus personne.

Maréchal s'écarta du lit, prit une serviette et frotta le sang sur sa robe de chambre.

Nérouze gémit encore. Maréchal se tourna vers le veilleur.

— Allez chercher Villeneuve, dit-il.

Laumont regarda Maréchal avec surprise. Le médecin-adjoint prenait là une décision tout à fait exceptionnelle.

— Il ne reconnaît plus personne, dit-il.

Maréchal haussa les épaules :

— Putain de maladie, dit-il.

Quand le veilleur rentra dans la chambre de Nérouze, Maréchal et Laumont rejetaient les couvertures au fond du lit. Le corps de Nérouze apparut, recroquevillé, squelettique dans la lumière bleue.

— C'est trop tard, dit Maréchal.

— Villeneuve n'est pas dans sa chambre, dit le veilleur.

— De toutes façons, dit Maréchal, c'était inutile.

— Villeneuve a fait le mur, dit le veilleur. Son lit est froid.

Maréchal allongea soigneusement les jambes de Nérouze. Le mort avait encore la bouche grande ouverte.

— C'est bon, dit Maréchal. Nous réglerons tout ça demain. Pour l'instant, dit-il au veilleur, allez prévenir l'infirmière-major. Moi, je vais me laver les mains.

IX

« La nuit a été calme », pensa le petit rouquin. Il allongea ses jambes et trouva une certaine fraîcheur, au fond du lit. En même temps, ses muscles se décontractaient, il avait l'impression de devenir mou et très harmonieux. « Maintenant, ils dorment tous », pensa le petit rouquin. Et un profond soupir lui secoua la poitrine, comme cela arrive quand on a beaucoup pleuré. La brûlure qu'il ressentait encore entre ses cuisses, s'atténuait cependant peu à peu. Sa peau le brûlait encore, mais peu à peu, la douleur se calmait. C'était plutôt une démangeaison, maintenant, et le petit rouquin se retenait de se gratter parce qu'il savait que cela ranimerait ce feu, entre ses cuisses. Il fut à nouveau secoué par un soupir involontaire. « Je n'aurais pas dû pleurer, pensa le petit rouquin. Si un jour j'avais fait mon service militaire, cela se serait passé de la même façon et certainement je n'aurais pas pleuré. Je n'aurais pas dû pleurer. »

En quittant la chambre où tous ces types s'étaient moqués de lui, il avait regagné son lit, en sanglotant encore. On l'avait installé dans une chambre à trois lits et quand il était arrivé dans la chambre, les deux autres malades étaient assis à la table centrale et découpaient des papiers de couleur.

Ils avaient levé la tête, en le voyant entrer et, tout de suite, ils avaient compris qu'il pleurait. Ils avaient échangé un

regard amusé. Le petit rouquin avait saisi ce regard. C'était un regard amusé.

L'un des deux posa ses ciseaux et regards le nouveau qui se tenait près de son lit, les jambes écartées, en reniflant.

— Ils t'ont passé les couilles au cirage, dit le garçon.

— Ça me brûle, dit le nouveau.

— Je sais, dit le garçon (il s'appelait Bedard ou Bernard, le nouveau ne se rappelait pas exactement le nom que l'autre lui avait dit, quand il était arrivé, dans la soirée).

— Je sais, dit le garçon. Ils m'ont fait ça, à moi aussi. Ça brûle drôlement.

— Oui, dit le nouveau (il reniflait). Oui, ça brûle drôlement. Est-ce que ça brûle pendant longtemps?

— Il faut te nettoyer avec de l'eau de Cologne, dit l'autre. Tant qu'il y aura du cirage, ça brûlera.

— Après, ça ne brûle plus? demanda le nouveau.

— Non, dit l'autre. Tu te nettoies avec de l'eau de Cologne et après, ça ne brûle plus.

A ce moment, le second malade, qui continuait de découper ses papiers de couleur, se tassa sur lui-même et pouffa de rire.

— Pourquoi ris-tu? demanda le nouveau.

L'autre riait toujours, la tête dans les épaules, le visage incliné sur ses papiers de couleur. Le nouveau voyait ses épaules secouées par le rire.

— Ne fais pas attention à lui, dit celui qui s'appelait Bedard ou Bernard. Ne fais pas attention. Il est un peu détraqué (il se mit l'index sur la tempe). Il est un peu zin-zin. Passe-toi de l'eau de Cologne et après, ça ne brûlera plus.

— Tout de suite après, ça ne brûle plus? demanda le nouveau.

— Presque tout de suite, dit le garçon. Et, de toutes façons, il faut que tu enlèves ce cirage. Sinon tu vas en coller plein ton pyjama.

« Ça c'est vrai », pensa le nouveau. « Déjà je dois en avoir plein mon slip et j'ai peut-être taché mon pantalon. »

— Tu as de l'eau de Cologne? demanda le garçon.

— Oui, oui, dit le nouveau. J'en ai, je te remercie. Tu es sûr qu'après ça ne brûle plus?

— Presque tout de suite après, dit le garçon. Tu verras. Ça ne brûle plus du tout.

Le nouveau prit sa valise, près de la table et la posa sur son

lit. Entre deux chemises, il trouva le petit sac où sa mère avait groupé sa brosse à dents, son rasoir (il se rasait depuis un mois) une savonnette, le flacon d'eau de Cologne et divers autres objets de toilette. Il prit la bouteille d'eau de Cologne et, soudain, regarda ses deux compagnons. Tous deux s'étaient arrêtés de découper leurs papiers. Ils suivaient chacun de ses gestes. « Où vais-je nettoyer ce cirage? » se dit le petit rouquin. Il devait y avoir des salles de bain ou des douches dans la maison, mais il n'osait pas demander où. « Je vais faire ça aux water », se dit le petit rouquin. L'infirmière lui avait indiqué où se trouvaient les W.C., à l'étage. « Je vais aller aux water », se dit le nouveau. « C'est là que je serai le mieux, pour faire ça. » Il chercha une serviette de toilette, dans sa valise. Il était penché en avant, sur sa valise, et il sentait que, derrière lui, les deux autres suivaient chacun de ses gestes.

Quand il eut trouvé une serviette, il referma la valise.

— Tu verras, dit Bedard (c'était plutôt Bedard que Bernard). Après ça ne te brûlera plus.

— Je te remercie, dit le nouveau.

— On va t'aider, si tu veux, dit Bedard.

« Comment? » pensa le nouveau. « Je ne vais tout de même pas baisser mon pantalon devant eux. Je ne vais pas me remettre à poil devant eux. »

— On va t'aider, dit Bedard. Tout seul, c'est pas facile. Moi je sais ce que c'est. Ils m'ont fait ça aussi.

« Je ne vais tout de même pas me foutre à poil devant eux », pensa le nouveau.

— Fais ça près du lavabo, dit Bedard. Si tu veux, on va t'aider.

L'autre malade recommença à pouffer, la tête dans ses mains. Le nouveau regarda Bedard. L'autre soutint ce regard. Il souriait en regardant le nouveau droit dans les yeux. Le nouveau continuait de regarder Bedard. Ils se regardèrent ainsi, un assez long moment. « Ah! » pensa le nouveau. « Maintenant, je comprends. Il me défie. Il me met au défi de me mettre à poil devant lui. » Ses jambes se mirent à trembler. Au réfectoire, déjà, quand ils s'étaient tous acharnés sur lui, ses jambes s'étaient mises à trembler de cette façon-là. Et plus tard, dans la chambre où ils lui avaient passé le cirage et où l'autre lui avait arraché les poils, ses jambes avaient brusquement tremblé comme maintenant. Les deux fois, il avait serré les dents,

pour se reprendre. Mais ses jambes avaient continué de trembler. Cela partait du mollet et, ensuite, le tremblement gagnait les cuisses, l'intérieur des cuisses. Maintenant ses jambes se remettaient à trembler et il serrait les dents, mais il savait que c'était inefficace. Il avait beau serrer les dents, c'était une contraction nerveuse. Il regardait Bedard qui le regardait en souriant et ses jambes tremblaient de plus en plus fort. « Il me défie », se dit à nouveau le petit rouquin. « Il veut savoir si je me dégonflerai ou non. Je ne dois pas me dégonfler. Puisqu'il me défie je ne dois pas me dégonfler. »

— On va t'aider, répéta Bedard, ça sera plus facile.

Il parlait tout en continuant de fixer le nouveau. Le petit rouquin sourit. Ses jambes cessèrent de trembler. Dans un coin de la chambre, il vit les trois lavabos, scellés dans le mur. Il fit un signe, de la tête.

— Lequel est le mien? dit-il en contrôlant sa voix.

— Celui du milieu, dit Bedard. On va t'aider.

Et l'autre, à la table, pouffa à nouveau, dans ses mains.

— Bien, dit le petit rouquin. De toutes façons, ça me brûle trop. Si l'eau de Cologne peut me calmer, alors c'est bien.

Et il tira sur sa ceinture pour en défaire le cran.

Bedard suivit le nouveau près du lavabo. L'autre se leva et s'approcha aussi. « Je m'en fous, pensait le petit rouquin. Je m'en fous. Je n'ai qu'à me dire que je m'en fous. » Il quitta en même temps son pantalon et son slip. Il ramassa son pantalon, le plia soigneusement et alla le poser sur son lit. Le slip était resté à terre, près du lavabo. Il se baissa, le ramassa et le montra aux deux autres.

— C'est drôlement dégueulasse, ce cirage, dit-il.

Il leur parlait sans les regarder. Depuis qu'il avait défait le cran de sa ceinture, il ne les regardait plus. Mais il savait que les deux autres ne laissaient échapper aucun de ses gestes. Et maintenant qu'il avait quitté son slip, il savait qu'ils regardaient son sexe ratatiné par l'émotion et il se disait : « Je m'en fous, je n'ai qu'à me dire que je m'en fous. »

— C'est drôlement dégueulasse, répéta le nouveau en leur montrant son slip maculé de cirage rouge.

Il entendit l'autre qui se remettait à rire.

Le petit rouquin jeta son slip sous le lavabo. Il ouvrit la bouteille d'eau de Cologne.

— Il y a combien de temps que vous êtes ici, tous les deux? demanda-t-il pour dire quelque chose.

— Un mois et demi, dit Bedard.

— Et toi? demanda le nouveau à l'autre, sans le regarder. L'autre continuait de rire et ne répondit pas.

— Il est arrivé le même jour que moi, dit Bedard.

— Ah! bon, dit le nouveau. Comme ça vous êtes arrivés le même jour?

— Oui, dit Bedard. Lui le matin et moi le soir.

— Ah! bon, dit le nouveau. Comme ça vous êtes arrivés en même temps.

Il parlait en versant l'eau de Cologne sur un coin de la serviette. Il ne les regardait ni l'un ni l'autre.

— Il faut frotter, dit Bedard. Sinon le cirage ne part pas.

— Et après, ça ne brûle plus du tout? demanda le nouveau.

— Après non, dit Bedard. Tu verras qu'après c'est bien.

Le petit rouquin s'entoura la main de sa serviette et commença de se frotter entre les cuisses. La brûlure le fit sursauter. Il eut un regard affolé vers les deux autres. Il les vit qui éclataient de rire, tous les deux. « Ah! c'est comme ça? » pensa le nouveau. « Ils savaient que c'était comme ça. Ils ont voulu se moquer de moi. » La brûlure devenait intolérable, entre ses cuisses. « Ah! c'est comme ça », se dit le nouveau et les larmes lui vinrent aux yeux, tellement il avait mal. Les deux autres riaient en le regardant.

— C'est bon, hein? dit Bedard.

Le nouveau serra les dents. « Il faut que je continue », pensa-t-il. « Si je continue, ils en seront pour leurs frais. » C'était comme des aiguilles, maintenant, entre ses cuisses. Comme s'il avait eu une pelote d'aiguilles, entre les cuisses. A force de se contracter, son ventre lui faisait mal. Mais il continuait de se frotter.

— C'est bon, répéta Bedard, épanoui.

— Oui, dit le nouveau, les dents serrées. C'est même drôlement bon.

— Tu jouis, hein? demanda Bedard avec un mauvais sourire.

— Ça oui, dit le nouveau. Ça fait drôlement du bien.

Les deux autres s'arrêtèrent de rire. Le nouveau regarda la serviette, rouge de cirage. Il la frotta sous le robinet du lavabo. L'eau devint toute rouge. La brûlure lui coupait le souffle.

— Maintenant, dit-il le plus calmement qu'il put, je vais me rincer avec de l'eau.

Et il se glissa la serviette entre les cuisses, comme une compresse. La fraicheur de l'eau l'apaisa un peu.

— Ah! ah! disait Bedard vexé. Tu as joui, hein! c'est drôlement jouissif.

Le nouveau replongea la serviette dans l'eau froide et se la remit entre les cuisses.

— Ah! ah! jubilait Bedard. Tu ne veux pas t'en vanter, mais tu as drôlement joui.

L'eau froide atténuait la brûlure, mais dès qu'il retirait la serviette, c'était à nouveau comme des aiguilles qui le piquaient à vif.

— Tu as drôlement joui, ricanait Bedard. Moi je sais ce que c'est. Ils m'ont fait ça aussi, quand je suis arrivé.

« Je dois passer mon pyjama », se dit le nouveau. « C'est la seule façon de lui faire voir que je tiens bien le coup. Maintenant, je vais passer mon pyjama. »

Il jeta la serviette tachée sous le lavabo, à côté du slip. Puis il prit un pyjama dans sa valise et passa le pantalon. L'eau froide lui avait fait du bien. Mais, à présent, la brûlure le torturait à nouveau. « Tant pis », pensa le petit rouquin. « Comme ça, il verra que je tiens le coup. »

— Ils m'ont fait ça aussi, quand je suis arrivé, dit Bedard.

Le nouveau fouillait machinalement dans sa valise. Un paquet attira son attention. Il l'ouvrit avec curiosité. Le paquet contenait trois grandes tablettes de chocolat aux noisettes. « Merci m'man », se dit le nouveau. « Merci m'man ». Et en pensant à sa mère, tellement angoissée sur le quai de la gare, il ressentit une sorte de fierté. Il lui semblait que, depuis ce moment où le train avait quitté Auxerre, il lui était arrivé toutes sortes de choses importantes et qu'il n'était déjà plus tout à fait le même. Il avait l'impression d'avoir grandi, d'être plus costaud.

Il se retourna vers ses deux compagnons qui le regardaient sortir le linge de sa valise.

— Qui veut du chocolat? demanda-t-il.

Sans attendre leur réponse, il cassa une tablette en deux morceaux et leur en lança un à chacun.

— T'es un pote, dit Bedard.

L'autre déchirait le papier d'argent en baissant le nez.

— A quelle heure faut-il se coucher? demanda le nouveau.

— Tout de suite, dit Bedard, ça va sonner. Le veilleur va passer.

— A quelle heure on se lève? demanda le nouveau.

— A huit heures et demie, dit Bedard. Ça sonne à huit heures et demie pour le lever. Après ça sonne à neuf heures moins le quart pour le petit déjeuner. Après ça sonne à neuf heures et demie pour la cure du matin. Après ça sonne à midi pour le déjeuner. Et ensuite ça sonne encore à deux heures pour la cure de silence et à quatre heures pour la fin de la cure et à cinq heures pour la cure du soir et à six heures et demie pour la fin de la cure et à sept heures pour le dîner et à neuf heures pour le coucher et à neuf heures et demie pour les lumières.

— Ça sonne tout le temps, quoi, dit le nouveau.

— Tu verras ça, dit Bedard.

Il sourit :

— Il est drôlement bon, ton chocolat, dit-il.

Le petit rouquin repensait ainsi à cette première soirée. Le calme le gagnait peu à peu. « Maintenant, pensait-il, ils dorment tous. Ils ne viendront plus. » Il avait vraiment vécu des tas de trucs extraordinaires, depuis son arrivée. Il se disait que ça ne faisait pas encore douze heures qu'il était dans cette maison et déjà il avait vécu toutes sortes de trucs extraordinaires. Depuis quinze jours, il ne vivait que des trucs extraordinaires. La série avait commencé au lycée d'Auxerre où il faisait sa seconde. Un jour, des types de la Croix-Rouge étaient venus, avec un camion plein d'appareils compliqués. Ils avaient passé tout le monde à la radio. Les professeurs comme les élèves. C'était tombé à l'heure du cours de mathématiques et les types, dans la classe, avaient profité de l'aubaine. Les mathématiques, personne ne pouvait les sentir. Surtout avec Leroux. On ne comprenait rien à ce qu'il expliquait, Leroux. Il avait un défaut de prononciation. Ils étaient donc tous passés à la radio et le lendemain, il n'y pensait même plus. Le lendemain c'était un jeudi : il avait été jouer avec l'équipe minime. Ce jour-là, il avait pris trois buts dans ses filets, contre l'équipe du collège. Trois buts dont un sur penalty. Celui-ci, il n'y pouvait rien. Mais pour les deux autres, il s'était laissé prendre

à contre-pied. Les deux autres étaient de sa faute. Il n'était pas très en forme, depuis quelque temps. Il avait souvent mal au cœur et l'impression qu'il allait tomber dans les pommes. Trois buts, il s'en souvenait comme si c'était hier. Et puis, huit jours après, on l'a convoqué dans le bureau du proviseur et, en montant l'escalier, il cherchait quelle bêtise il avait bien pu faire. Il ne trouvait pas. Le proviseur l'avait fait asseoir. Visiblement il ne l'avait pas convoqué pour l'engueuler. Alors, il s'était mis à avoir la trouille. Une trouille incompréhensible. Sa mère avait eu un accident ou quelque chose comme ça. Une drôle de trouille. « Voilà, avait dit le Proviseur en joignant les mains. Voilà, mon cher ami... » Il lui avait dit : « Mon cher ami... » Il avait joint les mains. Il avait dit : « Voilà, mon cher ami... » C'était indiqué sur une lettre que le Proviseur lui avait ensuite tendue. Il n'y comprenait rien. « A gauche, image normale. A droite, image cavitaire dans la région sous-claviculaire... » « Voilà » disait le Proviseur en joignant les mains... On lui avait donné l'autorisation de rentrer chez lui avant la fin des cours de la matinée. Dans la rue, il ne comprenait toujours rien, à part qu'il était arrivé quelque chose de très important pour lui. Avec sa mère, ils avaient été chez le médecin de la famille. Le médecin faisait des phrases. « Mais alors, dit soudain sa mère, il est poitrinaire? » Il avait tout compris, d'un seul coup. Il regardait le médecin qui faisait des phrases avec un air embarrassé. Cela se passait en lui, cela le rongeait. Il était poitrinaire. Il était poitrinaire. Il était phtisique. Il était tuberculeux. Phtisique et poitrinaire. Ces deux mots-là surtout l'impressionnaient. Il se les répétait, dans sa tête. Phtysique, poitrinaire. Cela le dévorait, à l'intérieur. « Est-ce que je pourrai continuer à jouer au football? » avait-il demandé. Pour lui, cela servait de test. S'il pouvait encore, rien de grave n'était arrivé. S'il ne pouvait plus... « On peut très bien vivre sans jouer au football », disait le médecin. « Il y a des tas d'autres choses à faire, dans la vie. » Donc, il ne pouvait plus. « Plus jamais? — Allons, allons, disait le médecin. Il y a des tas de choses intéressantes à faire. » Donc, il ne pourrait plus jamais. « Alors, je suis foutu », pensa-t-il. Et cela ne signifiait rien, concrètement, mais il savait qu'il était désormais foutu.

Une fois rentrée, sa mère a commencé à pleurer, tassée sur une chaise, toute petite, toute vieille avec ses cheveux blancs.

Elle pleurait silencieusement, sur sa chaise, près de la fenêtre. De la voir pleurer il a pris peur, cela ne le concernait pas vraiment, mais puisque sa mère pleurait, près de la fenêtre et silencieusement pour qu'il ne s'en aperçoive pas, c'était grave. Et c'était en lui que ça se passait, cette chose grave. Alors il s'est mis à pleurer aussi et sa mère l'a pris dans ses bras et ils sont restés là, un bon moment à pleurer tous les deux. Ensuite, il a pris sa température. Le médecin avait bien recommandé de prendre la température. Il avait 38°5. « C'est parce que ça t'a énervé », dit la mère. Mais elle avait recommencé à pleurer. Ensuite, elle a été faire les courses, des voisines sont venues. Elles le regardaient toutes avec des airs sinistres. Et lui se demandait s'il devait retourner au lycée le lendemain ou quoi. Les jours suivants, la température est retombée à 38°. Le médecin venait et disait : « 38°. Justement. C'est justement la température de ces cas-là. » Sa mère pleurait, oubliait de faire le ménage, rapportait du marché les plus beaux fruits, les légumes les plus chers. « Tu vas manger beaucoup de foie de veau », disait-elle en reniflant (elle pleurait toute la journée). Tu vas manger beaucoup de foie de veau et ça s'arrangera sûrement. » Mais la fièvre ne baissait pas et, de temps en temps le soir, il poussait une pointe à 39°. Le médecin s'était mis à parler de maison de repos.

— Non, non! disait la mère. Il restera avec moi, je ne le laisserai pas partir.

Lui, il avait très souvent mal à la tête et il ressentait des drôles de douleurs, à l'épaule. Et puis il toussait un peu et il avait toujours des saletés, au fond de la gorge, qu'il ne parvenait pas à cracher. Il vivait dans une sorte de brouillard, dormait des après-midi entiers et quand il se réveillait, en sursaut, la sueur collait son pyjama, dans le dos. « Il faut se décider », dit un soir le médecin. Et la nuit suivante, sa mère resta à côté de son lit, sur une chaise, à renifler. Les copains du lycée vinrent le voir. Ils s'étaient cotisés pour lui acheter un livre sur l'armée Leclerc. Ils connaissaient bien ses goûts. Il disait tout le temps qu'il ferait Saint-Cyr et, ensuite, il demanderait un poste, dans la légion. Il le disait, mais il savait qu'il n'en ferait rien. Il savait qu'il serait professeur de lettres. C'était décidé comme ça depuis longtemps. Le livre sur l'Armée Leclerc lui avait fait plaisir, mais les copains étaient devenus

tout drôles, en moins de quinze jours. Ils ne trouvaient plus rien à se dire. Ils étaient repartis tout de suite, en promettant de revenir. Et puis, un soir, le médecin est venu et a dit qu'il y avait une place libre, dans une maison de repos de Seine-et-Marne. « Il sera très bien. C'est une maison pour lycéens. Il se retrouvera avec des garçons de son âge et il pourra même préparer son bachot tout en se soignant. » « En Seine-et-Marne? » avait crié sa mère. « Mais c'est presque à Paris, la Seine-et-Marne! Je ne le laisserai pas partir si loin. — C'est une bonne maison, disait le médecin. Il ne sera pas dépaysé du tout. Il sera avec des garçons de son âge. Ça sera très bien. — Non, non! criait sa mère. Je ne veux pas qu'il s'en aille. Je veux le garder ici. — Vous seriez responsable », avait dit le médecin. Il avait prononcé une grande phrase et lui, de son lit, avait entendu : « Vous seriez responsable. » Ensuite, il avait compris que sa mère pleurait à nouveau. « Une bonne maison, se répétait-il. Une bonne maison. » C'était en Seine-et-Marne, près de Paris. Il était presque content de partir. « C'est une bonne maison », avait dit le médecin. Il avait tout le temps dit : « Une bonne maison. » Mais, quand il fut parti, il lut l'entête du papier qu'il avait laissé sur la table. Sur l'en-tête, il y avait imprimé : « Sanatorium. »

La brûlure s'atténue peu à peu, entre ses cuisses. Le petit rouquin regarde la fenêtre, de son lit et il lui semble qu'une lueur pâle remplace peu à peu le bleu noir de la nuit : « Maintenant, ils ne viendront plus », pense-t-il. « Ils dorment tous, ils ne viendront plus. » Et il s'étale encore un peu plus pour trouver un coin de drap frais, au fond du lit. Il a vécu une drôle de soirée. Quelle drôle de soirée il a vécue! Ils avaient éteint leurs lampes quand le veilleur est passé. Il a rallumé et s'est approché de son lit : « C'est toi le nouveau? » a-t-il demandé. « C'est toi qui t'appelles Métadier? » — « Oui M'sieur », a-t-il répondu et l'autre, dans son lit, s'est remis à rire en se cachant la tête sous les draps. Le veilleur a posé une boîte et une coupe en verre, sur la table de nuit. Il a montré la boîte et la coupe et il a dit : « C'est pour tes examens, demain matin ». — « Oui M'sieur », a-t-il dit. « Dormez bien », a dit le veilleur en éteignant la lumière.

— Bonsoir veilleur, a dit Bedard.

L'autre n'a rien dit. Il continuait de rire, sous ses draps.

Au bout d'un moment, Bedard a remué, dans son lit et il a dit :

— Comment tu t'appelles au juste?

— Métadier, a dit le nouveau.

— Métadier?

— Oui, a dit Métadier. Et toi?

— Je m'appelle Ménard, a dit l'autre.

— Ah! Ménard? J'avais cru que c'était Bedard.

— Non, dit Ménard, c'est Ménard.

— Ah! bon, dit Métadier. Et l'autre, il s'appelle comment?

— Il est un peu con, dit Ménard. Ça le travaille un peu dans le citron. Il s'appelle Rabaud.

— Ah bon! dit Métadier.

Ils se turent un instant. Puis le lit de Ménard grinça.

— Tu as beaucoup de choses? demanda-t-il à voix basse.

— Quelles choses? dit Métadier.

— Au poumon. Tu es gravement malade?

— Je ne sais pas, dit Métadier. J'y comprends rien.

— Tu as de la tempé?

— De la température?

— Oui, dit Ménard. Tu as combien, le soir?

— 38°2 ou 3, dit Métadier. Ça dépend.

— Tu tousses?

— Un peu, dit Métadier.

— Tu craches?

— Je ne sais pas cracher, dit Métadier, Je n'y arrive pas.

— Oui, mais tu as envie?

— Le matin, dit Métadier.

Le lit de Ménard grinça à nouveau. Métadier pensa qu'il devait se remettre sur le dos.

— Tu transpires? demanda encore Ménard.

— Quelquefois, dit Métadier.

— C'est d'un seul côté ou des deux?

— C'est au poumon droit, dit Métadier.

— C'est un trou?

— Comment un trou?

— C'est une caverne, quoi? Qu'est-ce que c'est?

— Je ne sais pas, dit Métadier.

Il sentait l'inquiétude le gagner. La brûlure lui faisait moins

mal, entre ses cuisses. Maintenant il se sentait inquiet, mal à l'aise.

— Tu auras un pneumo, dit Ménard.

— C'est quoi? demanda Métadier.

— On te met une aiguille dans le côté, expliqua Ménard. Une aiguille drôlement longue. Il faut que le bout de l'aiguille arrive jusqu'à la plèvre. Alors on fait passer de l'air par l'aiguille et l'air décolle le poumon de la plèvre. Alors le poumon est comprimé par l'air, il devient tout petit, il ne bouge plus et les trous se bouchent au bout de quelque temps.

— Ça doit faire mal, dit Métadier.

Ménard se mit à rire. Il pensa un instant qu'il ne fallait pas effrayer le nouveau, que ça n'était pas bien. Le nouveau avait l'air d'un brave type. Il n'avait pas fait d'histoire après le coup de l'eau de Cologne et, ensuite, il leur avait donné du chocolat. Il ne fallait pas effrayer le nouveau, mais c'était tout de même trop tentant.

— Est-ce que ça fait mal? demanda Métadier.

— C'est une aiguille drôlement longue, dit Ménard.

— Tu as un truc comme ça? demanda Métadier.

— J'en ai deux, dit Ménard.

Et l'autre, dans son lit, se remit à rire. Il riait si fort que le lit grinçait à la cadence de son rire.

— Il est un peu dingue, dit Ménard.

— Il en a un aussi? demanda Métadier.

— Non, dit Ménard. Lui, on va lui couper les côtes.

— C'est pas vrai, gémit Rabaud.

Il avait une voix enrouée et plaintive.

— C'est pas vrai, gémit-il. Je ne veux pas qu'on me coupe les côtes. Je ne veux pas.

— On te les coupera, dit Ménard. Et les couilles avec.

Aussitôt, Rabaud recommença de rire et le lit grinça de plus belle.

— Pourquoi ne lui fait-on pas comme à toi? dit Métadier.

Il avait soudain la gorge sèche. Il avait presque crié.

— Ne parle si fort, dit Ménard. Si le veilleur nous entend, il va nous engueuler.

— Pourquoi ne lui fait-on pas des trucs comme à toi? demanda Métadier.

— On ne peut pas lui faire, dit Ménard. Sa plèvre ne se

décolle pas. Si sa plèvre se décollait on lui ferait. Mais comme ça, on est obligé de lui couper des côtes.

— C'est pas vrai, protesta Rabaud de sa voix enrouée. Je ne veux pas qu'on me coupe des côtes.

— Ça doit drôlement faire mal, dit Métadier en frissonnant.

— On peut crever sur le billard, dit Ménard. C'est un truc dangereux et, après, tu es tout bancal. Tu as un côté qui penche plus que l'autre. Tu es tout mal foutu pour toute ta vie.

— C'est pas vrai, gémit Rabaud. On ne me coupera pas les côtes.

— On lui coupera peut-être pas? dit Métadier pour rassurer Rabaud.

Ménard comprit l'intention du nouveau :

— Peut-être pas, dit-il sans conviction.

— Tu vois bien, cria Rabaud.

— Ferme ta gueule, dit Ménard. Tu vas attirer le veilleur avec ta voix de châtré.

« Au fond, c'est certainement un brave type », pensa Métadier. « Il a l'air comme ça, mais c'est un brave type, j'en suis sûr. »

Ménard ne parlait plus. « Il va s'endormir », se dit Métadier. « Moi je ne peux pas dormir avec cette brûlure. Lui, il va s'endormir et pourtant j'aimerais bien qu'il continue de parler. »

Soudain le lit de Ménard grinça.

— Ça te brûle toujours? demanda-t-il.

— Ça va mieux, dit Métadier.

— C'est un coup vache, l'eau de Cologne, dit Ménard. Je sais ce que c'est. On me l'a fait quand je suis arrivé.

— Tu seras bientôt guéri? demanda Métadier.

— Ah! là là! dit Ménard.

— Dans combien de temps?

— On ne peut jamais savoir.

— Il faut combien de temps, en général? Trois mois?

— T'es dingue, dit Ménard.

— Six mois? dit Métadier.

— Y a des types qui sont ici depuis trois ans, dit Ménard.

— Tu me racontes des blagues, dit Métadier.

Il entendit Ménard qui se redressait sur son lit.

— Des blagues? Ah! ben merde alors, dit Ménard.

— Trois ans, dit Métadier. Non mais tu blagues, c'est pas possible.

— Tiens, dit Ménard, celui qui t'a épilé les poils du cul, c'était un grand costaud, brun, avec des yeux bleus?

— Il s'appelait Robert, dit Métadier.

— Justement, dit Ménard. Eh bien! ce gars-là, il est ici depuis deux ans et demi.

— C'est des blagues, dit Métadier.

— Encore un autre, dit Ménard. Tu as pas remarqué un type maigre, avec un pull vert trois fois trop grand pour lui?

— Je ne sais pas, dit Métadier.

— Un grand type maigre avec des cheveux blonds qui lui pendent toujours sur l'œil? Il a un pull vert trois fois trop grand pour lui.

— C'est un comme ça qui m'a foutu le cirage, dit Métadier.

— C'est sûrement ça, dit Ménard. Il s'appelle Richier.

— Ah oui! dit Métadier. Richier, c'est bien ça.

— Richier est ici depuis trois ans, dit Ménard. Il a vu ouvrir la baraque.

— Merde alors, dit Métadier.

— Tiens, poursuivit Ménard. Y en a encore un autre. C'est un Espagnol. Il est toujours avec Richier et Robert. Il s'appelle Alvarez.

— Un type avec un gros nez? demanda Métadier.

— C'est ça, dit Ménard. C'est un Espagnol. Il est là depuis deux ans.

— Qu'est-ce qu'ils ont? demanda Métadier.

L'inquiétude revenait. Il se sentait pris au piège. Il était venu ici et maintenant il n'était plus libre, il ne pouvait plus rien décider. Les médecins allaient faire de lui ce qu'ils voudraient; lui, il ne pouvait plus s'échapper.

— C'est grave, ce qu'ils ont? demanda Métadier.

— Comme tout le monde, dit Ménard.

« Je suis pris », pensa Métadier. « Je ne peux plus me sauver. Ils vont me faire tous ces trucs avec l'aiguille et si ça ne marche pas, ils me couperont les côtes et après je serai tout bancal, je serai tout mal foutu pour toute ma vie. Je n'aurais pas dû venir. Je ne suis pas malade, moi. Je dois avoir un petit machin de rien du tout et ici je vais devenir malade pour de bon et j'en aurai pour trois ans et peut-être plus et après je serai tout mal foutu pour toute ma vie. »

Ménard se retourna dans son lit. « Pourvu qu'il ne s'endorme pas tout de suite », pensa Métadier.

— Je te préviens, dit soudain Ménard. Je te préviens. Ils vont peut-être venir te chahuter.

— Qui? demanda Métadier, brusquement inquiet.

— Les anciens, dit Ménard. Habituellement c'est comme ça. La première nuit, ils viennent toujours. Ils te foutent de l'eau sur la gueule, ils te font sucer ton thermomètre et après ils te foutent par terre, ils démontent ton lit et ils te fauchent tes draps. D'habitude c'est comme ça, la première nuit.

— Est-ce qu'ils vont venir? demanda Métadier.

— D'habitude, ils viennent, dit Ménard.

— A quelle heure ils viennent? demanda Métadier.

— Ça dépend, dit Ménard. Quand ça les prend. Ils attendent en général que le type soit endormi. Ils le réveillent, c'est plus drôle.

— Ils ne viendront peut-être pas?

— D'habitude, c'est comme ça, dit Ménard.

— Qu'est-ce que je peux faire? demanda Métadier.

— Y a rien à faire, dit Ménard. Y a qu'à attendre. S'ils ne viennent pas, t'auras de la chance. S'ils viennent, y a rien à faire.

— Ils ne viennent pas tout le temps?

— En général, ils viennent la première nuit, dit Ménard. Ça m'étonnerait qu'ils ne viennent pas.

Métadier serra les dents. Ils ne ressentait presque plus rien entre ses cuisses. Mais ils allaient venir et recommencer.

— Je sais ce que c'est, dit Ménard. Ils m'ont fait ça, la première nuit.

« Ça va recommencer. Ça va recommencer. Ils vont venir. Ça va recommencer. » Ménard ne parlait plus. « Il va s'endormir », pensa Métadier. Maintenant, il va s'endormir et l'autre aussi dort déjà dans son coin. Ils vont tous dormir et, quand les autres viendront, je serai tout seul. » Métadier s'assit sur son lit. Le mouvement qu'il fit ranima la brûlure, entre ses cuisses. « Mon Dieu, mon Dieu, faites qu'ils ne viennent pas. »

Au bout d'un moment, Ménard se mit à ronfler. Il ronflait très fort, avec régularité. « C'est maintenant qu'ils vont venir », se dit Métadier.

Puis Ménard cessa de ronfler.

Le silence s'imposa, écrasant. C'était un silence total, qui faisait mal. L'angoisse envahit Métadier qui s'allongea à nouveau, sans pouvoir dormir.

Puis il entendit une sonnerie lointaine, sans doute à l'étage inférieur. Des portes claquèrent, quelqu'un passa dans le couloir, puis, tout de suite après, il y eut un autre bruit de pas et cette fois-ci ils devaient être deux, à marcher.

Plus tard encore, Métadier entendit des chuchotements, d'autres portes qui s'ouvraient et se refermaient et à nouveau des pas dans le couloir.

A chaque bruit, il se crispait : « Les voilà, se disait-il. Ils viennent. Ce sont eux qui viennent. »

Puis le silence s'installa à nouveau. Métadier dormit un peu. Quand il se réveilla, une lueur sale marquait l'encadrement de la fenêtre. Métadier se demanda un instant où il se trouvait, puis il se rappela tout, d'un seul coup, et il se dit qu'il était pris au piège. Ses deux compagnons dormaient. Métadier se leva doucement et alla vers la fenêtre. Il regarda le parc. Une lueur blanchâtre s'infiltrait entre les sapins. En approchant son poignet très près de ses yeux, il put lire l'heure. Il était presque quatre heures.

« Maintenant, ils ne viendront plus », se dit Métadier. « Ils dorment tous. Ils ne viendront plus. » Il se recoucha, allongea ses jambes, très loin, vers le fond du lit. Les draps étaient frais dans ce coin-là. Il se sentait bien. La brûlure ne lui faisait presque plus mal. « Ils ne viendront plus », se répéta-t-il.

Et sans doute se rendormit-il un peu. Quand il rouvrit les yeux, il aperçut distinctement les contours de la table et sa valise, près de la chaise. « La nuit a été calme », se dit Métadier. « La nuit a été drôlement calme. Maintenant ils ne viendront plus. »

Le ciel était devenu presque blanc, d'un seul coup.

« La nuit a été drôlement calme », se dit Métadier.

Le jour se levait.

Claude Faux

Ces pages sont extraites d'un roman à paraître en septembre, aux Éditions Del Duca, sous le titre provisoire Les Bacillaires.

Claude Faux a déjà publié l'an dernier, aux mêmes Éditions, mais sous le pseudonyme de Claude Francolin un premier roman intitulé Le Remue-ménage.

Bernard Dort.

LE RÉALISME ÉPIQUE DE BRECHT

Pour aborder l'œuvre de Brecht, il faut refuser les oppositions comme les rapprochements convenus de l'esthétique contemporaine. Ici, le naturalisme et le réalisme ne se conjuguent pas; le réalisme et le formalisme ne se contredisent pas ; la poésie n'est pas dépassement, négation de la réalité.

La dramaturgie brechtienne fait converger réalisme et poésie : une poésie qui ne nie jamais le réalisme, et un réalisme qui n'est jamais naturalisme. Et ce n'est point là l'effet du hasard, mais le résultat d'un effort conscient et continu de Brecht, développant parallèlement à son œuvre même une méthode pour cette œuvre

***

Tentons d'abord de définir négativement le réalisme brechtien.

Le théâtre de Brecht est issu à la fois du naturalisme et de l'expressionnisme — de ce naturalisme dont Gerhard Hauptmann fut l'auteur dramatique le plus représentatif (à la fin de sa vie il s'est d'ailleurs « converti » au symbolisme), de l'expressionnisme qui, de 1910 à 1920, a dominé le théâtre allemand avec Wedekind, Kaiser et Hasenclever...

Le naturalisme met l'accent sur la soumission de l'homme au monde; à la limite il instaure une fatalité de la matière. *Nana* de Zola contient une scène très frappante, caractéristique de cette priorité accordée à la matière sur l'homme : celle de la séduction du comte Muffat. Lorsque celui-ci vient trouver Nana dans sa loge au théâtre, Zola fait précéder cet épisode de la séduction proprement dite d'une longue description du comte découvrant les coulisses du théâtre, en gravissant les escaliers. Description qui n'est pas qu'une simple description, car elle nous montre le comte perverti par le théâtre avant de l'être par Nana dont le rôle apparaît

ainsi secondaire. Nana la séductrice n'est plus qu'un épiphénomène, la conclusion humaine d'une perversion qui s'est déjà accomplie, par le seul contact de la matière. Tout *Nana* nous montre, du reste, un engluement de l'homme dans la matière; Nana elle-même y devient littéralement matière, à la façon d'un cancer qui prolifère à l'infini, n'épargnant personne.

Dans un monde où l'Homme est ainsi absorbé par la matière, n'y a plus ni luttes ni contradictions. L'univers naturaliste est monolithique. De là cette si fréquente conversion du naturalisme en symbolisme : ce monde de la matière est à lui-même son propre symbole [1].

L'expressionnisme prend le contre-pied de cette « matérialisation ». Il part d'un tête-à-tête rigoureux entre le monde et un homme, entre le monde et l'Homme, avec un grand H, cet homme qui n'est même plus un être individualisé, qui se réduit à une passion (par exemple, chez Wedekind, où il est érotisme). Ainsi, quoique à l'opposé du naturalisme, l'expressionnisme aboutit à un résultat comparable : ce tête-à-tête, cette contestation entre l'Homme et le monde, s'ouvre sur un cauchemar mystique, sur une pure littérature de phantasmes. Ici, aussi, toutes les contradictions disparaissent : l'homme et le monde se sont mutuellement dissous.

En Allemagne, vers 1923, une tendance réagit à la fois contre l'expressionnisme et le naturalisme : c'est la *Neue Sachlichkeit* que l'on peut définir comme un essai de trouver un point d'attache solide dans la réalité par *la description.* Un de ses théoriciens, Wilhelm Michel, écrivait que les auteurs de la *Neue Sachlichkeit* visent « la chose même, la vie même, l'objet authentique », que ses dramaturges n'ont d'autre but que la « représentation (le terme allemand signifie également surgissement) sur la scène de la vie d'aujourd'hui et de ses forces, sans traitement artistique, sans harmonisation préalable ».

Au théâtre, le résultat de cet effort est la *Zeitstück* (la pièce du temps, de l'époque), un reportage dramatisé, dont un critique a pu dire :

« L'habituelle *Zeitstück* se contente de l'action directe, immédiate du milieu, des événements décrits, refusant de dépasser les cas

1. Cf. à ce propos les analyses de Lukacs, notamment dans *Probleme des Realismus* et *Wider den missverstandnissen Realismus.*

individuels vers quelque chose de plus essentiel. La technique y consiste, comme dans le naturalisme, à nous livrer tout crus des morceaux de réalité, sans les inscrire dans une chaîne causale. »

Partant de cette *Neue Sachlichkeit*, Piscator a tenté de l'élargir : son théâtre ne se veut pas limité à des événements restreints, mais ouvert sur l'Histoire. D'un théâtre de constat, Piscator a voulu faire un grand théâtre politique, un théâtre de masses. Piscator, c'est la *Neue Sachlichkeit* plus une sensibilité communisante — je n'ose dire marxiste.

Ceci ne nous éloigne pas de Brecht, Brecht doit beaucoup à ces mouvements, au naturalisme et à l'expressionnisme en particulier. Quant à la *Neue Sachlichkeit* et au théâtre politique de Piscator, il en a été le contemporain, a travaillé avec eux, dans le même sens qu'eux, sans jamais s'y inféoder.

Baal, la première pièce de Brecht qui date de 1918, sort en effet de l'expressionnisme. Une anecdote qui paraît véridique veut que cette pièce soit en fait le résultat d'un pari. Brecht aurait vu à Münich une pièce de Johst (dramaturge expressionniste devenu par la suite un des auteurs officiels du régime nazi), *Der Einsame* (*Le Solitaire*) : une biographie dramatique du poète allemand Grabbe où celui-ci est représenté comme un poète maudit qui périt à force de lutter contre le monde, contre les philistins. Brecht se serait alors moqué de cette pièce « idéaliste » et un ami l'aurait mis au défi d'écrire une œuvre comparable dans les quatre jours Aussitôt dit, aussitôt fait : au bout de ces quatre jours, *Baal* était achevé.

Cette anecdote a le mérite de rendre compte du côté parodique de *Baal*. Bien sûr, Baal est une pièce expressionniste, un *Stationendrama*, mais cet expressionnisme de Baal a quelque chose de suspect. D'une part, il est comme poussé au rouge, trop virulent pour être vrai. D'autre part, il est volontairement « matérialisé » : plus d'idéalisme dans *Baal*. La solitude du poète n'y est plus une exaltation, comme celle du Grabbe de Johst; elle est un état. Et le ton change. Que l'on compare seulement les dernières tirades du héros de Johst et celles de Baal. Chez Johst, le poète mourant s'exclame :

L'humilité est au commencement et à la fin.
Déjà s'approchent des contrées sombres, voilées,
Maintenant le brouillard se déchire... l'œil voit loin.

O Sommeil, es-tu le réveil?
— Mort, tu es l'immortalité!

Baal agonisant se contente de :

Mais on étouffe ici. Dehors il doit faire clair.
Je veux sortir. Je sortirai. Mon cher Baal...
Je ne suis pas un rat. Il doit faire clair dehors.
Mon cher Baal... On ira bien jusqu'à la porte.
On a encore des genoux; à la porte, c'est mieux.
Malédiction! Mon cher Baal... Des étoiles... hum.
Il se traine dehors. FIN

Baal est une pièce de constat. Brecht ne revendique pas la toute-puissance des instincts : il la montre, en montre aussi l'échec et la comédie. C'est que Brecht n'est pas issu seulement de l'expressionnisme. Il a subi également l'influence du comique populaire münichois, K. Valentin (que l'on a pu qualifier de « clown surréaliste ») pour lequel il a même écrit plusieurs sketches, dont *la Noce* [2], qui n'ont pas été édités jusqu'alors.

Parodie de *der Einsame*, *Baal* peut donc être considéré comme l'adieu de Brecht à l'expressionnisme : un constat de défaite de celui-ci.

La seconde pièce de Brecht, *Tambours dans la nuit*, trahit, elle, l'influence de Büchner. Entre Büchner et Brecht il y a d'ailleurs bien des similitudes, souvent voulues par ce dernier qui, au début de sa vie, fasciné par Büchner, l'a littéralement imité : je ne rappelle que pour mémoire que Brecht après avoir commencé ses études de médecine se tourna, comme Büchner, vers les sciences naturelles. De plus, *Tambours dans la nuit* fut conçu à une époque qui n'est pas sans analogie avec celle où Büchner écrivit *La Mort de Danton* peu après l'échec de mouvements révolutionnaires en Allemagne — dans le cas de Brecht, après celui des révolutions spartakistes de Berlin et de Bavière.

2. Cette œuvre est assez comparable aux premières pièces de Ionesco. Nous sommes à une noce de petits bourgeois bavarois; les invités s'y racontent des histoires plus ou moins obscènes ou patriotiques, le père ivre reprend indéfiniment la même anecdote qui devient de plus en plus filandreuse... et tout le monde s'extasie sur le mobilier de la salle à manger qui est l'œuvre du nouvel époux. A mesure que la température monte, au figuré et au propre, les pièces du mobilier se décollent et les meubles, l'un après l'autre, s'écroulent, tout comme les invités, de plus en plus saouls. Pour finir, il ne reste plus aux jeunes mariés qu'à faire l'amour parmi les débris de leur foyer.

Ainsi, *Tambours dans la nuit* dont l'action se passe à Berlin pendant la nuit où les Spartakistes donnèrent l'assaut au quartier des journaux, se caractérise par un naturalisme exacerbé et aboutit à un refus du monde, de l'Histoire. Kraegler, soldat de retour d'une longue captivité, injurie la société bourgeoise qui l'accueille (ou plutôt, qui voudrait bien ne pas l'accueillir) et refuse cependant de participer au soulèvement spartakiste : il reprend sa fiancée et part avec elle faire l'amour. Ce refus du monde coïncide avec une exaltation des actes les plus élémentaires, un choix du « porc qui est en chacun de nous » — à l'opposé à la fois des déclamations expressionnistes et de la fatalité naturaliste. C'est que Brecht refuse de s'en laisser accroire. Ce qui compte pour lui, c'est la réalité, une réalité qu'il peut voir et toucher, non les phantasmes expressionnistes. « Les conceptions dramatiques de cette époque, avec leurs appels grandiloquents à l'Homme et leurs solutions artificielles et idéalistes répugnaient à l'étudiant en biologie que j'étais. »

Le théâtre de Brecht demeurait pourtant encore incertain. Il comportait d'extraordinaires éclats (les poèmes de *Baal*), d'étonnantes réussites parodiques (comme dans *la Noce*) une, utilisation aiguë des moyens scéniques (dans *Tambours dans la nuit*) mais il était presque uniquement négatif : un théâtre du refus.

C'est alors qu'interviennent trois œuvres, capitales dans l'élaboration de la dramaturgie brechtienne, à partir desquelles je voudrais essayer de repérer les éléments positifs du réalisme brechtien.

Ces trois œuvres sont, chronologiquement, *La Vie d'Edouard II*, adaptation de Brecht d'après Marlowe, *Dans la jungle des villes* et surtout, *Homme pour homme*.

L'apport décisif d'*Edouard II* au réalisme brechtien, c'est ce qu'on pourrait caractériser comme l'inclusion du naturalisme des détails dans une grande fresque historique. Lorsque Brecht et Feuchtwanger adaptèrent l'*Edouard II* de Marlowe, ils le firent dans une volonté de démystification du théâtre romantique où les rois apparaissent comme des héros prédestinés. Dans *Edouard II*, en effet, les rois sont réduits à leur fonction de rois : pour le reste, ils ne sont que des hommes. Un critique de l'époque, Ihering, définissait fort bien le travail de Brecht en notant :

« Il ne rapetisse pas les hommes. Il ne les atomise pas. Il les éloigne. Il retire à l'acteur sa *Gemütlichkeit* (sa sentimentalité).

Il exige que les événements soient donnés pour ce qu'ils sont. Il demande des gestes simples. Il force les acteurs à un débit clair, froid. Il ne leur passe aucune sensiblerie — et cela donne le style objectif, le style épique. »

Brecht rompt avec le théâtre d'atmosphère romantique, pseudo-moyenâgeux, qui a eu longtemps cours en Allemagne. Il va même plus loin : il se sert de Marlowe pour désacraliser, pour « dehéroïciser » le théâtre historique. Chez Marlowe, à la différence de Shakespeare, les rois ne sont jamais sacrés : ils peuvent être des héros faustiens (non Édouard II mais Tamerlan), jamais leur caractère royal ne les valorise — au contraire. Et Brecht d'accentuer encore cette désacralisation, d'accumuler une succession de petits détails vrais, voire vulgaires, sur la tête d'Edouard II. La langue de cette adaptation n'a d'ailleurs plus rien de commun avec le style lyrique de *Baal.* Tout *Edouard II* est une succession de scènes réalistes, une succession de parties de poker. Mais en même temps, Brecht y introduit une discontinuité entre l'histoire qui se déroule, avec ses fastes et son sang, et les mots, les gestes de ceux qui la font, intéressés et dérisoires.

C'est là que la différence entre Brecht et Piscator apparaît en clair. Piscator veut tout montrer. Il veut montrer l'Histoire qui se fait, comment et par qui elle se fait. Par exemple, en montant *Raspoutine*, il se sert de la *segment-bühne*, c'est-à-dire d'une scène à multiples plans; au milieu, Raspoutine agit et parle, et tout autour de lui, à des hauteurs différentes, se déroulent des actions parallèles qui engagent les principaux personnages de l'Europe. Brecht, lui, veut d'abord nous dévoiler le rapport de l'homme, d'un homme à l'Histoire — non nous exposer toute cette Histoire. Pour lui, il y a d'un côté la vie individuelle de cet homme, de l'autre l'Histoire : au spectateur de faire le va-et-vient entre les deux, et d'en tirer la morale, sa morale.

Certes, *Edouard II*, nc va pas sans bien des incertitudes. Quelques critiques marxistes ont pu taxer cette pièce d'idéalisme, constatant que l'Histoire y est rapetissée puisque ce qui en apparaît ce sont surtout les liaisons amoureuses d'Edouard II, son goût pour les mignons, son amour pour son favori Gaveston.

Mais déjà l'ambition de Brecht y est claire : il ne nous montrera pas seulement le monde, un monde sans fissure, comme le faisaient les naturalistes, ni l'absence d'un tel monde, à la manière expressionniste : il nous montre des êtres en situation dans ce monde, sur

ce monde. Son esthétique, ici, est encore proche de celle de la *Neue Sachlichkeit*. Une pièce de théâtre est faite de fragments de la réalité, de situations brutes révélées à partir de gestes, d'objets simples. Seulement Brecht ne se laisse jamais aller à donner une signification symbolique à ces fragments. Il les situe dans le monde. Il dévoile leur rapport avec l'ensemble de la vie. Il introduit entre ces fragments et le monde, une tension, une contradiction.

Ainsi il évite le danger de ne représenter l'histoire d'une époque que par l'accumulation de petits faits qui pourraient être vrais à n'importe quelle époque. Brecht ne nous laisse jamais ignorer le rapport qui unit le particulier au général; il en fait la problématique même de ses œuvres. Je ne prendrai qu'un exemple : la scène de l'enterrement du maréchal Tilly dans *Mère Courage*. De cet enterrement, événement historique type, Brecht ne nous fait entendre que les échos des fanfares : toute l'histoire officielle se passe à l'arrière-plan. Ce qui est au premier plan, c'est la façon dont Mère Courage vit cette journée, où sa fille, attaquée par des soldats ivres, revient de la ville défigurée. Aussi, à l'aumônier qui constate : « Les voilà qui enterrent le Maréchal. C'est un moment historique, Mère Courage réplique-t-elle :

> « *Ils ont blessé ma fille au visage,*
> *c'est ça pour moi le moment historique.* »

Voici donc la vie quotidienne et la fresque historique unies l'une à l'autre dans un rapport dialectique. Tel est le premier élément du réalisme brechtien.

Souvenons-nous des décors du *Berliner Ensemble*. La scène y est généralement limitée par un large cyclorama blanc ou grège sur lequel quelques signes nous disent le monde, nous suggèrent l'Histoire (des croquis, des pancartes...). Mais, à l'intérieur de cet espace quasi blanc, voici une abondance de matières, d'objets, d'éléments familiers qui nous révèlent l'Histoire telle qu'elle est vécue par les protagonistes du drame.

Mais ce rapport entre un homme, entre des hommes et le monde, risquerait d'être statique (il l'est dans *Edouard II*) et d'aboutir à une irréductible opposition, s'il n'était inclu dans une dynamique du drame. Or, cette dynamique naît chez Brecht d'une construction dramatique nouvelle que l'on peut appeler la construction en pièces détachées ou détachables. Chaque scène de l'œuvre théâtrale vient pour soi; elle n'est pas le résultat d'un enchaîne-

ment. Elle forme un tout. Cette construction apparaît de manière très claire dans la troisième pièce de Brecht : *Dans la jungle des villes.* Le sujet même de cette pièce la nécessitait. Il s'agit, en effet, de la recherche d'un combat décisif entre deux hommes — de la recherche d'une grande scène comparable, par exemple, à la scène d'explication de Marie Stuart et d'Elisabeth d'Angleterre dans la *Marie Stuart* de Schiller dont elle forme la clef de voûte. Or, chez Brecht, cette grande scène ne se produit jamais ; il y a succession de fausses grandes scènes, de fausses luttes, de faux corps à corps (ou âme à âme) qui tournent court. De là, cette construction en pièces détachées. Brecht rompt avec l'enchaînement inéluctable du théâtre classique où une scène en amène une autre, avec l'irrésistible progression de ce théâtre fondée sur la psychologie ou sur l'exigence d'un moment culminant où puisse se réaliser la catharsis.

Selon ses propres termes, Brecht substitue à la croissance (*Wachstum*) du théâtre traditionnel, le *montage.* Il est vrai que c'était un procédé littéraire fort à la mode dans l'avant-garde allemande. Brecht en a fait une technique théâtrale à laquelle il attribuait une importance capitale. Il note dans un texte encore inédit en français, *Vergnügungstheater oder Lehrtheater* (Théâtre de distraction ou théâtre didactique) :

« ... Döblin, qui était un écrivain épique, a donné un remarquable critère du style épique, lorsqu'il disait qu'une œuvre épique, au contraire d'une œuvre dramatique, supportait fort bien d'être littéralement coupée en morceaux, chacun de ces morceaux restant alors vivant. »

C'est qu'il s'agit pour Brecht non de montrer une évolution fatale, irrésistible, mais une série de possibilités, de décomposer une situation en autant d'éléments particuliers que le spectateur « remontera » ensuite.

Cette forme de construction n'est d'ailleurs pas radicalement nouvelle. Si notre théâtre classique nous a habitués à une construction linéaire, à une courbe qui culmine pour retomber ensuite, d'autres formes artistiques ont été fondées sur l'isolement et l'autosuffisance d'éléments montés ensemble ; dans certaines œuvres musicales, celles de Bach par exemple, les motifs, les développements ont un sens plein en soi et peuvent être détachés les uns des autres mais l'ensemble en a aussi un sens global, différent de l'addition des significations partielles.

Chez Brecht également, si chaque scène a une signification en soi, si chacune révèle quelque chose de différent (ce que Brecht appelle le *gestus*) : dans *Mère Courage*, il y a séparation entre une scène où Anna Fierling agit comme une mère et une autre où elle agit en commerçante..., la succession de ces scènes constitue un sens global, mais c'est au spectateur de la déterminer, de le tirer de la pièce : à aucun moment, Brecht ne l'exprime en clair, à aucun moment, ce sens global ne se réalise totalement dans une scène-clef.

D'où la prédilection de Brecht pour la forme du *procès* qu'il a utilisée très souvent. Elle lui donnait en effet la possibilité de faire coexister diverses interprétations, diverses significations qui se succédaient, jouées, incarnées sur la scène même. Certaines de ses pièces, notamment ses *Lehrstücke* (pièces didactiques), ne sont ainsi que des procès, opposant différentes versions d'un même événement et prenant le spectateur pour juge.

D'où également la nécessité pour les acteurs d'un jeu discontinu. L'acteur, non plus, ne doit pas se laisser aller à une sorte de « croissance naturelle ». Il ne doit pas être possédé par une passion qui s'exacerbe et se termine dans la victoire ou dans la mort : il doit être un homme qui se montre, morceau après morceau, qui se révèle petit à petit.

On comprendra que cette construction par pièces détachables qu'il faut tenir pour un des critères du style épique est essentielle à l'établissement d'une dialectique entre la vie quotidienne et l'Histoire. Elle permet en effet de la montrer sur le théâtre, d'en faire voir, l'une après l'autre, les différentes figures.

Mais ces deux techniques resteraient lettre morte, si elles ne se fondaient sur la conviction de Brecht que ni l'homme ni le monde ne sont des entités, mais des réalités éminement *changeables*. Cette fois Brecht rompt définitivement avec le théâtre classique qui postulait un homme éternel face à un monde qui ne l'était pas moins — ni le naturalisme, ni l'expressionnisme n'avaient d'ailleurs innové sur ce point. L'homme de Brecht, au contraire, est un homme qui change. Il semble que Brecht en ait pris conscience alors qu'il écrivait *Homme pour homme*. Le sous-titre même de cette pièce nous l'indique : *Homme pour Homme* ou *La Métamorphose du Commissionnaire Galy Gay dans les baraquements militaires de Kilkoa*. Cette fois, le procédé de montage n'est plus seulement une technique théâtrale : dans *Homme pour Homme* il s'agit du démontage d'un homme, le paisible commissionnaire

Galy Gay qui allait acheter du poisson à la ville, et du remontage d'un autre homme, Jeremiah Jip, le soldat colonisateur, le « tigre altéré de sang de Kilkoa ».

On pourrait multiplier les exemples. Chaque personnage de Brecht est un personnage qui change. Même dans les pièces où ce changement apparaît le moins, il en constitue l'essentiel. Dans l'adaptation par Brecht du roman de Gorki, *La Mère*, par exemple, qui est comme « la vie exemplaire d'une communiste », ce sont moins les faits qui comptent, les actions d'éclat de Pélagie Vlassova (nous ne sommes pas en présence d'une vie de saint), que le devenir de Pélagie Vlassova, se transformation lente, progressive, en communiste exemplaire. Pélagie Vlassova n'était pas prédestinée à faire une communiste : il n'y a pas de fatalité dans son cas. Brecht nous montre comme elle le devient, comment elle est faite par le communisme et comment elle fait le communisme.

Le *Cercle de craie caucasien* nous montre également le processus par lequel Groucha, la servante, devient progressivement la mère du fils de la princesse Abaschvili : la maternité ici est une conquête. De même une des pièces les plus complexes de Brecht, *Galileo Galilei*, nous expose comment Galilée devient Galilée, c'est-à-dire à la fois le savant qui a fondé la science moderne et l'homme qui l'a trahie en consacrant sa rupture avec le peuple.

L'issue de la métamorphose importe moins à Brecht que son *comment*. Brecht ne cherche pas à nous surprendre par elle, par le fait que Pélagie Vlassova devienne une communiste exemplaire ou Groucha, la mère reconnue comme telle. Cette issue, souvent, il nous l'annonce à l'avance. Ce qui l'intéresse, ce qu'il veut nous montrer, c'est le chemin par lequel parvenir à cette issue, les voies de cette métamorphose.

Ces voies sont doubles : elles résultent d'une action du monde sur l'homme mais aussi d'une action de l'homme sur le monde.

Dans ses premières pièces, Brecht a surtout mis l'accent sur l'action du monde sur l'homme. Ainsi, dans *Homme pour Homme*, l'écrasement de Galy Gay par le monde, sa dépossession de soi est le fait du monde. Galy Gay ne peut pas ne pas devenir Jeremiah Jip. Non que dans son cas, il y ait une fatalité individuelle : sa fatalité lui est extérieure, elle est sociale, elle s'appelle la guerre, l'armée et la colonisation, et Brecht lui donne son nom. Ainsi, également, dans *l'Exception et la Règle*, le coolie ne peut pas ne

pas être coupable, bien qu'il soit innocent, parce que le monde (c'est-à-dire ses maîtres) a besoin qu'il soit coupable. Entre l'homme et le monde, il n'y a pas d'inter-action possible. Brecht s'en tient alors à un pur théâtre de dénonciation. Il nous montre notre aliénation pour que nous nous élevions contre elle, contre le monde, contre l'Histoire qui la provoquent.

Dans ses *Lehrstücke*, Brecht nous a indiqué une sortie, une solution à ce rapport entièrement négatif de l'homme et du monde. Cette solution, c'est le renoncement, c'est *l'Einverstandnis* (l'accord avec...). Qu'on lise le *Badener Lehrstück vom Einverstandnis* où, pour devenir des hommes, les héros doivent renoncer à tout ce qui faisait d'eux des héros (leur nom, la conscience de leurs exploits...) et l'on se rendra compte de ce que Brecht nous propose; il s'agit d'abdiquer sa propre personnalité pour se fondre dans la masse, pour accepter la vérité de l'Histoire, pour pouvoir ensuite la faire Solution mystique (ces *Lehrstücke* sortent d'ailleurs du théâtre des Jésuites à l'époque de Contre-Réforme) à laquelle Brecht ne s'est pas arrêté longtemps.

En effet, après cette période des *Lehrstücke*, Brecht admet que si l'homme est fait et peut être changé par le monde, le monde aussi est fait par l'homme, nous laissant le soin de conclure qu'il peut donc être changé par lui.

Reprenons *Mère Courage.* Anna Fierling n'est pas seulement passive, portée deci-de-là par la guerre. A cette guerre, elle participe. Nous la voyons y participer, et parfois elle s'y voit elle-même. Ainsi, après le « moment historique » de l'enterrement du Maréchal Tilly, une fois sa fille défigurée (par sa faute : elle a préféré profiter de l'occasion et vendre), elle s'écrie dans un éclair de lucidité : « Maudite soit la guerre. » Mais, dès la scène suivante, la voici retombée dans ses contradictions : elle vend, elle vend de plus en plus, tout en sachant qu'en vendant ainsi elle joue le jeu de la guerre qui lui a pris ses fils et qui a fait de sa fille une infirme. Anna Fierling n'est plus comme Galy Gay une victime, opprimée, démembrée par le monde; elle participe au monde, elle fait aussi ce monde, elle est responsable de sa propre aliénation.

Dans *Galileo Galilei*, Brecht insiste encore davantage sur de telles contradictions. Galilée est à la fois opprimé et responsable de son oppression. En quittant Venise pour Florence, il est venu lui-même se mettre entre les mains de l'Inquisition. Il est vrai

qu'il ne l'a fait que pour pouvoir continuer son œuvre, car Florence, à la différence de Venise, lui en offrait les moyens.

Cette responsabilité n'est d'ailleurs pas une responsabilité morale. Brecht a complètement dépassé ce stade « volontariste » qui était celui des *Lehrstücke.* Il nous montre une responsabilité objective de l'homme engagé dans un rapport dialectique avec le monde. Il nous la fait connaître.

***

C'est à partir de ce rapport dialectique entre l'homme et le monde que nous pouvons maintenant essayer de prendre une vue d'ensemble du réalisme brechtien.

Ce réalisme, définissons-le, à l'opposé du naturalisme, comme le réalisme d'un monde qui nous change mais qui est aussi changeable. Brecht n'a cessé de le répéter; pour lui cette dynamique est essentielle. A la fin de sa vie encore, répondant à Dürenmatt, il en faisait la condition *sine qua non* du théâtre de notre temps :

« Au théâtre comme ailleurs, le monde d'aujourd'hui ne peut être représenté valablement que si on le considère comme susceptible de changement. »

Anti-naturaliste, parce qu'elle refuse l'enlisement de l'homme dans le monde, anti-expressionniste, parce qu'elle rejette la rupture avec le monde, l'œuvre de Brecht se fonde sur cette nécessité de changer le monde, et, pour le changer, de le connaître. Son point de départ est la contestation de la nature comme telle. Sans doute, déjà, les expressionnistes avaient-ils fait de même, mais leur contestation était restée abstraite ou s'était convertie en un refus global. Brecht a concrétisé cette contestation, en en faisant la contestation de la nature bourgeoise. Refusant qu'il y ait une nature naturante, reconnaissant que ce que nous appelons la nature n'est jamais que l'ensemble des règles que nous impose la classe dominante, dans le but de maintenir, de perpétuer sa domination en la donnant pour naturelle, Brecht s'est d'abord employé à nous révéler la réalité datée, historique d'une telle nature, faussement dite éternelle.

Dans *L'Opéra de Quat'sous* et dans *Mahagonny*, le moyen d'une telle contestation est la parodie. Brecht reconnaissait que ces œuvres relevaient encore de ce qu'il appelait l'art culinaire, c'est-à-

dire d'un théâtre destiné à satisfaire les besoins, les désirs d'un public en grande majorité bourgeois. Mais, ajoutait-il, cet art culinaire y est poussé jusqu'à l'absurde et devrait par là même être révélé comme tel :

« *L'Opéra de Quat'sous* n'a pas seulement un contenu bourgeois, mais la manière dont il le met en scène est bourgeoise. C'est une sorte de résumé de ce que le spectateur bourgeois souhaite voir au théâtre. Toutefois, en même temps, ce spectateur en voit un peu plus qu'il ne le souhaitait; il est donc amené à se critiquer (non plus comme sujet mais comme objet du théâtre) et est alors en état d'accepter que le théâtre change de fonction. »

Dans *Mahagonny*, fabuleuse histoire d'une ville où tous les plaisirs sont permis, nous retrouvons les thèmes de certaines opérettes bourgeoises, mais « objectivés ». Ici les plaisirs permis ne sont plus innocents. Ils aboutissent tous au crime. Des tableaux intitulés la *Vie à Mahagonny* nous montrent comment on y fait l'amour, comment on y mange, comment on y joue... et ils se terminent tous par la mort du protagoniste. Mais la mort n'est qu'un phantasme : dans cette ville de rêves, il n'y a qu'un seul élément réaliste : l'argent. Paul Ackermann a tué, a violé, a trahi... cela n'a guère d'importance, mais il n'a pas eu assez d'argent pour payer son whisky, voilà qui est grave, voilà qui est *le* crime : condamné à mort, il sera exécuté.

Poussant jusqu'à l'absurde les contradictions de la civilisation bourgeoise (notamment celles qui existent entre les pratiques de cette civilisation, fondées sur l'argent, et sa morale, à base de christianisme), Brecht dénonce, grâce aux stratagèmes de *L'Opéra de Quat'sous* et de *Mahagonny*, la nature bourgeoise : il la révèle, en bloc, comme fausse, comme fallacieuse, incohérente ou criminelle; il la dévoile comme le contraire même d'une nature, comme une série de phantasmes auxquels seul l'argent prête une réalité.

Une autre pièce de Brecht : *Celui qui dit Oui et Celui qui dit Non* nous indique comment son théâtre est passé de la pure négativité (de la dénonciation) à une positivité (c'est-à-dire à une reconnaissance, à une fondation). Brecht avait écrit un petit opéra (mis en musique par Kurt Weill), intitulé *Celui qui dit oui*. Le sujet en était le suivant : dans une ville, une épidémie s'est déclarée, il n'y a plus de médicaments pour l'enrayer, il faut donc organiser une xpédition par delà la montagne pour en ramener les médicaments

nécessaires. Un enfant dont la mère est malade demande à se joindre à cette expédition qui l'accepte. Les voilà partis. En cours de route, l'enfant tombe lui aussi malade. Que faire? il faut ou retourner à la ville avec l'enfant et l'y soigner comme tous les autres, ou abandonner l'enfant, le laisser mourir là, car il est trop faible pour continuer l'ascension et peut-être alors pourra-t-on ramener les médicaments qui sauveront la ville. A l'enfant de décider lui-même. Il dit *oui :* il accepte de sacrifier sa vie, pour sauver la ville. Il reconnaît ainsi la nécessité du Grand Usage qui exige le sacrifice de soi pour le bien de tous. Il dit oui à notre civilisation. Il agit selon « notre » nature. Il est notre héros.

Cette version fut alors représentée devant les élèves d'une école : la Karl Marx Schule. Interrogés après le spectacle pour savoir s'ils donnaient ou non raison à l'enfant, la plupart de ces élèves répondirent négativement. Brecht modifia alors son œuvre, faisant cette fois dire *non* à l'enfant. Dans cette nouvelle version, l'enfant et l'expédition rentrent donc à la ville les mains vides mais le cœur joyeux. Le *Non* de l'enfant a aboli le Grand Usage; il faut maintenant tâcher de faire les choses sur place, dans la réalité, sans aller de l'autre côté de la montagne, sans sacrifier personne pour le « salut » hypothétique de tous au nom d'une quelconque « nature ». Un nouvel usage est instauré. Le Grand Usage est dénoncé comme fallacieux, et cette dénonciation fonde une nouvelle nature.

L'intervention de ces élèves dans le processus créateur de Brecht témoigne de l'importance de la médiation du spectateur, du public, dans la dramaturgie brechtienne. En effet, les trois éléments constitutifs du théâtre épique que j'ai essayé d'analyser ne prennent leur efficacité que par rapport au public. Le spectacle de Galy Gay transformé en Jeremiah Jip par la pression de la société, serait un spectacle de la fatalité, si l'intervention du spectateur ne le transformait en une découverte de sa propre liberté — encore faut-il pour cela que Brecht donne au spectateur les moyens de ce renversement, c'est-à-dire qu'il lui permette d'identifier exactement les forces qui sont à l'origine de la métamorphose de Galy Gay.

Résumant la différence d'attitude entre le spectateur du théâtre dramatique et celui du théâtre épique, Brecht note [3] :

« Le spectateur du théâtre dramatique dit : Oui, cela je l'ai déjà

3. Dans *Vergnügungstheater oder Lehrtheater.*

ressenti, je suis ainsi. Cela est naturel. Cela sera toujours ainsi. La souffrance de cet homme me bouleverse parce que, pour lui, il n'y a pas d'issue. C'est du grand art, tout y va de soi. Je pleure avec ceux qui pleurent, je ris avec ceux qui rient.

Le spectateur du théâtre épique dit : Cela, je ne l'aurais pas pensé ainsi. On ne doit pas faire cela ainsi. C'est tout à fait étonnant, presque incroyable. Cela doit cesser. La souffrance de cet homme me bouleverse parce que justement pour lui, il y a une issue. C'est du grand art, rien n'y va de soi. Je ris de ceux qui pleurent, je pleure de ceux qui rient. »

La première attitude est celle de la *participation*, non seulement du spectateur à l'acteur, mais du spectateur à la nature même du monde représenté — sa reconnaissance comme nature générale, éternelle. Dans le théâtre épique, intervient un *distancement*, à tous les stades de ce théâtre : distancement entre les détails réalistes et l'Histoire schématisée, entre les scènes mêmes qui sont séparées les uns des autres, entre le monde et l'Homme, entre le spectacle et le spectateur, celui-ci étant alors amené à reconnaître le caractère passager, temporaire de la nature qui lui est représentée, à reconnaître celle-ci comme un certain état historique du monde et des hommes.

Il ne saurait être question ici d'étudier toutes les techniques de distancement mises au point par Brecht, soit dans ses pièces elles-mêmes, soit au cours de son travail au *Berliner Ensemble*. Qu'il me suffise de mentionner, pour mémoire : l'utilisation de pancartes destinées à annoncer l'action, à en indiquer le lieu et le moment, l'éclairage du plateau par des sources de lumières visibles, le schématisme des décors qui servent seulement à situer l'action, la richesse, la multiplicité des objets qui « cristallisent » en quelque sorte le rapport de l'homme au monde, qui nous le signifient, la discontinuité du jeu des acteurs, le découpage du texte même en plusieurs plans : plan de la conversation banale, plan de la déclamation, plan des « songs » — plans qu'il importe de montrer séparés l'un de l'autre, l'erreur (fort commune parmi les comédiens qui jouent du Brecht) consistant à passer insensiblement de l'un à l'autre, comme par gradation...

C'est dire que le théâtre de Brecht suppose une critique perpétuelle, multiple, entre tous les éléments du spectacle, une critique aussi entre le spectacle et le spectateur de façon à ce qu'à aucun moment il ne puisse y avoir enlisement, engluement dans une nature

naturante, éternelle. Son but est de montrer de *l'ancien*, de le montrer comme tel, pour permettre au spectateur de créer du *nouveau.*

Une étude — que je ne puis entreprendre ici — revèlerait comment, à mesure, dans les pièces de Brecht, cette critique devient plus riche, plus complexe : dans *Homme pour Homme*, elle ne nous révèle qu'un simple rapport d'oppression entre le monde et l'homme, alors que dans *Galilée*, ce rapport univoque s'est transformé en un rapport extrêmement complexe où Galilée a une responsabilité objective dans sa propre oppression. Voyant *Homme pour Homme*, le spectateur peut dire : je ne serai jamais un Galy Gay, et s'en tenir là. Devant *Galilée*, il est sans cesse renvoyé de sa participation au personnage Galilée à une désaliénation par rapport à ce personnage, — ce qui aboutit à une compréhension multiple tant de Galilée et de son époque à la lumière de notre temps que du spectateur lui-même et de sa propre époque à la lumière de l'échec de Galilée.

Philippe Ivernel[4] a employé un mot très juste lorsqu'il a parlé de « la perspective innombrable » du théâtre de Brecht. Celui-ci demande, en effet, plus qu'une simple prise de conscience du spectateur qui, voyant des personnages aveugles, recouvre sa clairvoyance; il rend possible une jouissance du spectateur vis-à-vis d'un monde qu'il commence à comprendre (au sens le plus large de ce terme) dans toute sa complexité. Alors tout ce qui lui semblait naturel peut lui paraître inaccoutumé, tout ce qui lui semblait éternel peut lui paraître passager, de façon à ce que, sur les ruines d'un Grand Usage dont il a compris à la fois l'utilité et la précarité, il puisse instaurer un Nouvel Usage.

Ce fut en effet le rêve ultime de Brecht que la fondation, la reconnaissance d'une *Nouvelle nature*, d'une nouvelle familiarité avec le monde, que de dépasser le théâtre épique qui est le théâtre d'un monde qui nous change vers le théâtre d'un monde qui devient par nous au-delà de sa dénonciation de la fallacieuse nature bourgeoise.

Le cercle de craie caucasien nous l'indique qui nous propose, comme le disait encore Philippe Ivernel, l'exemple d'une « maternité

4. Au cours de la Conférence intitulée *Pédagogie et politique chez Bertolt Brecht* qu'il a donnée lors des Entretiens d'Arras en 1957 et qui est reproduite dans *Le Théâtre moderne : Hommes et Tendances.* Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1958.

sociale ». Expression qui définit fort bien non seulement la maternité artificielle de Groucha, mais le projet fondamental du *Cercle de craie :* par delà l'histoire de Groucha et de « son » fils, ce que Brecht nous y annonce, c'est l'enfantement social d'une nouvelle nature.

Aussi, à la fin de sa vie, Brecht craignait-il que la catégorie du théâtre épique ne restât trop formelle et qu'elle ne désignât qu'un théâtre critique, que le théâtre de la prise de conscience. A cette expression, il préférait celle de théâtre dialectique — littéralement de *dialectique sur le théâtre* (*Dialektik auf dem Theater*). Il souhaitait ainsi que son réalisme épique ouvre sur un réalisme dialectique plus large qui, niant, dépassant ses propres données, témoignerait pour un monde réconcilié.

On peut alors parler de poésie, au sens le plus large du terme, au sens de poésie fondatrice. Le théâtre, pour Brecht, devient le lieu même de la connaissance : il est plus que l'instrument d'une prise de conscience, il est le lieu d'un travail joyeux, d'un enfantement collectif. Un rapprochement s'esquisse ainsi avec le théâtre grec, ce théâtre où, sur les ruines des anciennes fatalités, se célébrait la consécration d'une cité libre, délivrée et réconciliée.

Nul mieux que Brecht n'a exprimé ce grand espoir, lorsqu'il conclut ainsi son *Petit Organon pour le théâtre* :

« Les images recréées ne doivent pas prendre le pas sur ce qui y est ainsi recréé : la vie collective des hommes, et le plaisir que l'on prend à la perfection de telles recréations doit se transmuer en un plaisir plus haut : celui de voir toutes les règles de la vie sociale traitées comme provisoires et imparfaites. Ainsi le spectateur fait plus que voir : il a maintenant un rôle actif. Dans un théâtre qui est cette fois le sien il peut jouir comme d'un divertissement des terribles et interminables travaux qui lui permettent d'assurer sa subsistance ainsi que de la terreur de ses incessantes métamorphoses. Ici, il se produit lui-même de la manière la plus aisée; car la manière la plus aisée d'exister est dans l'art. »

Bernard DORT

Paul Balta.

ÉGYPTE - SYRIE - IRAK

(Réflexions autour d'un voyage)

Le bateau est entré dans le port d'Alexandrie, mais il se tient encore à une distance respectable des quais. L'officier qui vérifie l'identité des passagers feuillette un gros classeur. Mon nom ne se trouvant pas sur la liste noire il appose un tampon sur mon passeport et me recommande avec un sourire de ne pas oublier de faire enregistrer mon arrivée, au bureau des passeports, dans les trois jours qui suivent.

J'ignore les impressions que recueille le voyageur qui débarque à Alexandrie pour la première fois. Des Italiens se plaignent de la « pagaïe » qui préside aux formalités en douane et de leur lenteur. Je leur dis qu'autrefois c'était pire. Pour saisir la réalité égyptienne en mouvement il faut se garder de porter des jugements absolus et se référer à un passé encore proche. J'ai quitté Alexandrie en juin 54; je retrouve une ville nouvelle. Une avenue spacieuse relie maintenant le port au centre de la ville, le touriste n'a plus à se perdre dans le dédale des quartiers lépreux qui formaient un glacis, et que l'on ne traversait qu'en voiture. Les efforts dans le domaine de l'urbanisme sont partout évidents.

Alexandrie. Deuxième capitale d'Égypte. Ville européenne par excellence. Quand j'étais enfant je prenais le tramway pour me rendre au collège. En première classe il n'y avait guère que des Européens. On parlait français, grec, italien, anglais, toutes les langues sauf celle du pays. C'était un sujet d'étonnement et, le dirais-je, presque de scandale, que d'entendre parler arabe. Décidément cette langue n'avait pas droit de cité. Au lendemain de la guerre on vit les Égyptiens faire timidement leur apparition. Le mouvement s'accrut d'année en année. Certains Européens coiffèrent même le « tarbouche » (fez) pour faire couleur locale. Aujour-

d'hui, l'Européen n'est plus maître et seigneur. C'est un habitant parmi tant d'autres. Beaucoup ne s'en consolent pas. Le français demeure toutefois la langue étrangère que l'on parle le plus couramment.

Le Caire.

Le Caire a subi plus de transformations qu'Alexandrie. De vieux quartiers insalubres ont été détruits et reconstruits. De nouveaux immeubles s'élèvent partout, des gratte-ciel et de gigantesques palaces ont fait leur apparition sur les bords du Nil. Abd el Latif Boghdadi, le Haussmann égyptien, a vigoureusement appliqué son plan d'urbanisme. De très nombreuses avenues ont été percées, tant et si bien que le peuple, qui a le sens de l'humour, l'a surnommé Abd el Rassif Boghdadi (Rassif signifie en arabe trottoir). Une nouvelle autoroute actuellement en chantier doit traverser la campagne égyptienne, contournant villes et villages, offrant un paysage plus varié que la route du désert qui va d'Alexandrie au Caire. Devant la gare centrale un superbe Ramsès, transporté de Haute Égypte, domine une fontaine — une des rares que l'on trouve au Caire. Il a remplacé une œuvre moderne, le *Réveil de l'Égypte* qui se trouve maintenant à l'entrée de l'Université.

Le public n'a pas encore adopté les nouveaux noms des rues. Lorsque je demande au chauffeur de taxi comment a été rebaptisée l'avenue de la Reine Nazli, il hésite et répond : « Elle porte le même nom que la statue qui se trouve devant la gare Centrale, la statue qui représente un roi ancien, le roi copte, tu sais, ça y est, avenue Ramsès... » C'est naïf, je souris, mais ce peuple apprend pour la première fois depuis des siècles, à travers un chef-d'œuvre de la sculpture égyptienne, qu'il a un passé prestigieux.

Les Cairotes sont très fiers du nouveau pont qui relie l'Université au centre du Caire. Mes amis n'hésitent pas à faire un léger détour pour avoir le plaisir de l'emprunter; nous passons ensuite sur la corniche qui longe le Nil sur plus de 40 kilomètres. C'est une des plus agréables promenades que je connaisse.

L'aqueduc de Saladin a été dégagé. De pauvres diables y avaient enchâssé leurs misérables masures. Elles ont pratiquement disparu. Il a fallu en outre évacuer en partie un cimetière, percer une avenue, tailler à vif dans de vieux quartiers. L'aqueduc a retrouvé sa noblesse. Est-ce un symbole ? J'ignore à quel moment on a

décidé de le mettre en valeur et si c'est uniquement dans un but esthétique. Je ne peux cependant m'empêcher de penser, chaque fois que je passe sous cet aqueduc, combien l'Égypte a besoin d'eau pour vivre et surtout de la domestiquer, de la canaliser.

*
* *

Vendredi. Jour du Seigneur. Toutes les administrations sont fermées. La foule est partout, dans les rues, dans les jardins publics, sur les bords du Nil. C'est la première fois que je vois un couple d'Égyptiens se tenant par la taille au cours d'une promenade. L'homme manifeste à la femme une tendresse mêlée de réserve. Il y a dix ans, les passants leur auraient probablement lancé des pierres. Ce soir personne ne semble les remarquer. Dans la période d'après guerre, lorsque les Égyptiennes firent leur premières apparitions dans la rue, la police dut prendre des mesures draconiennes contre les « mufles ». Les mufles sont des flâneurs qui suivent les femmes, profitent de l'obscurité ou d'une bousculade pour se livrer à des attouchements obscènes. La femme porte-t-elle plainte, deux, trois, quatre témoins — compagnons d'aventure du mufle — assurent qu'elle est de mauvaise foi. L'apparition de la femme dans les lieux publics, dans une société où les interdits sont encore nombreux, déclencha une vague de folie sexuelle. Aujourd'hui les mufles sont en voie de disparition. La vigilance des policiers y a contribué mais elle n'a pas été déterminante. Les hommes se sont habitués à voir des femmes partout, à travailler avec elles. Le passage d'une Égyptienne habillée à l'européenne était autrefois aussi extraordinaire que l'apparition d'un météore, maintenant c'est un fait courant. Que la femme ait soin de sa toilette, qu'elle y apporte quelque coquetterie, cela aussi est évident. Depuis la petite ouvrière des textiles jusqu'aux élégantes de chez « Groppi » — le grand café du Caire — il n'y a pas de femme qui n'ait sa robe-sac. Cette robe-sac a plus de succès au Caire qu'à Paris.

*
* *

L'Égypte abordera bientôt l'an VIII de sa révolution. C'est en effet le 23 juillet 1952 qu'a lieu le Coup d'État des officiers libres Le 26 juillet, Farouk abdique. 1953 : la République est proclamée. 1954 : Néguib quitte la scène politique, Nasser prend publique-

ment le pouvoir. 26 juillet 1956 : nationalisation de la Compagnie Universelle du Canal de Suez. Février 1958 : la République Arabe Unie est proclamée. Telles sont les grandes étapes qui ont marqué la vie politique du nouveau régime.

Les officiers avaient cru que les hommes politiques de l'ancien régime étaient corrompus parce que les institutions étaient mauvaises, mais qu'une fois le roi parti et chassés ceux qui s'étaient compromis à ses côtés, les autres auraient honnêtement collaboré avec l'armée. Espoir de brève durée. Du jour au lendemain ces officiers assumèrent donc des responsabilités d'hommes d'État à quoi rien ne les avait préparés. Ils tâtonnèrent. La tâche était ardue : réveiller un peuple d'un sommeil séculaire.

On comprend l'extrême prudence de Nasser en politique extérieure; son attitude souple et conciliante pour obtenir l'évacuation des Britanniques sur une base de compromis. C'est sur le front intérieur qu'il devait livrer bataille.

Certains n'ont pas craint d'affirmer qu'en 1956 son prestige était si bas, le mécontentement populaire si grand, qu'il n'avait d'autre recours qu'un coup d'éclat pour retrouver quelque crédit. Il osa ce dont des générations d'Égyptiens avaient rêvé comme d'une chose impossible — projet qu'avait dû caresser en secret comme une chimère plus d'un homme d'État, sachant que s'il le réalisait il deviendrait le seul maître de l'Égypte —, il osa nationaliser la Compagnie toute-puissante. Courage? Audace? Perspicacité? Sans doute. Son geste ne fut cependant que l'aboutissement d'une série d'événements.

A tout prendre, organiser un coup d'État est chose aisée. Le plus difficile est de donner au pouvoir conquis une base solide. L'Égypte des années 52-55 ne pouvait se contenter des seuls slogans. Les jeunes officiers s'aperçurent que leur mot d'ordre : « Effort-Travail-Discipline », ne suffisait pas à transformer le pays; celui-ci n'avait que faire des thérapeutiques psychologiques ou éthiques. La volonté de redresser le pays butait sur l'économie. On comprit que politique et économie étaient liées. On commença alors à s'attaquer aux vrais problèmes; ils étaient innombrables, les solutions plus ou moins lointaines. Cela explique peut-être au début la lassitude du peuple. Survient Bandoeng et la découverte de la solidarité afro-asiatique. Le désir de diminuer la misère du peuple se traduit en termes de plans économiques à court et long termes. L'édification du Haut-Barrage s'impose. On connaît la

suite : demande de crédits, refus brutal de l'Amérique... nationalisation, etc. La décision de Nasser fut dictée par la nécessité. Il n'avait pas d'alternative. Les événements l'ont obligé à devenir l'homme d'État dont il avait l'étoffe. L'Égypte venait de franchir une des étapes décisives de son histoire.

Il n'est pas vain de rappeler que deux ans après Suez, pour commémorer l'anniversaire, Nasser inaugure l'usine du fer et de l'acier à Hélouan, à proximité du Caire. L'immense effort d'industrialisation qui a été entrepris revêt une extrême importance.

Dans cette civilisation où le verbe possède un pouvoir sacré, on s'efforce d'introduire la technique, et le nouveau régime, après avoir éprouvé les limites des slogans, tente de substituer la matière au mot, et à l'orateur dont la parole participe de l'inspiration divine, l' « homo faber », un homo faber qui ne soit plus artisan mais ouvrier ou ingénieur, moderne démiurge. Cela ne va pas toujours sans difficultés.

***

Les capitalistes égyptiens sont très prudents à l'égard de l'industrialisation, je dirai même timorés. En revanche la construction connaît un grand essor. Il existe un lien direct entre la propriété foncière, la construction et l'industrialisation.

Au cours d'un voyage en Égypte, en janvier 1950, trois mois après qu'à Pékin fut proclamée la Chine Populaire, j'ai visité plusieurs villages du Delta et du Fayoum. Ma surprise fut grande de constater que les fellahs, illettrés et ignorants, n'ayant à leur disposition que la radio écoutée au café ou le fameux « télégraphe arabe » — merveilleux instrument de transmission de bouche à oreille, plus rapide et plus efficace qu'on ne pourrait jamais croire — étaient au courant de la révolution chinoise. Connaissance élémentaire, certes, mais quel enthousiasme, quelle conviction mêlée d'envie lorsqu'ils disaient « là-bas le gouvernement a distribué la terre aux paysans »...! Le roi et les gros propriétaires fonciers possédaient presque toute la terre. Le nouveau régime ne pouvait éluder ce problème. Il promulgua la réforme agraire, limitant la propriété à 80 hectares. Elle donnait très partiellement satisfaction aux paysans. Son principal avantage à mon sens est d'avoir porté des coups sensibles aux tabous dont bénéficiaient les gros propriétaires terriens. Le législateur espérait aussi les voir

prendre la relève des Européens en investissant dans l'industrie les capitaux libérés par la vente des terrains qui excédaient 200 feddans. Cet espoir a été en partie déçu, les gens préfèrent investir dans le bâtiment.

Les Égyptiens, riches ou pauvres, conservent un attachement atavique à la terre. En achetant des terrains ils voient ce qu'ils possèdent, ils savent à quoi ils s'engagent. Le bâtiment, à défaut des revenus fonciers, présente à peu près les mêmes avantages. Investir des capitaux dans l'industrie, c'est procéder à une opération abstraite et, pensent-ils, aléatoire, qui leur répugne. S'ils se lancent dans les affaires, c'est dans le commerce ou la petite entreprise dont ils peuvent embrasser le fonctionnement d'un coup d'œil. Au cours des quatre premiers mois de l'année 1958, mille sociétés nouvelles ont vu le jour. La seule répartition des sommes investies est éloquente : 2 millions de livres égyptiennes pour le commerce, un million seulement dans l'industrie. La prolifération du petit capital commercial demeure, ici comme ailleurs, la plaie des pays sous-développés qui souffrent du sous-emploi. Tous ceux avec qui j'aborde ces problèmes alignent les critiques — pertinentes d'ailleurs, parfois contradictoires. Plus rares sont ceux qui proposent des solutions. Il est vrai que ce n'est pas simple. Sans doute faudrait-il produire avant d'organiser la distribution, et cela suppose une planification rigoureuse. Voilà la pierre d'achoppement. Planifier. Tâche énorme. Cela exige que l'on évalue d'une façon précise ce que l'on possède et ce que l'on peut réaliser. On m'a raconté ici deux anecdotes. Nasser aurait confié à un homme politique français qu'il manquait de statistiques précises ou même d'informations sur plusieurs secteurs économiques du pays. Le plan quinquennal présenté par la délégation égyptienne à Moscou aurait fait sourire les Soviétiques qui auraient dit en substance : un plan quinquennal ce sont des chiffres, des courbes, des statistiques, un but qu'on peut atteindre à partir de réalités bien concrètes ; un plan quinquennal n'est pas une rêverie, encore moins une nomenclature de vœux pieux et utopiques. Résultat : on procéda au Caire à une nouvelle élaboration du plan.

De nombreux magasins ont changé de propriétaires. A chaque pas on sent combien l'exode des Européens a été important. Beaucoup quittent le pays avec regret, car les conditions de vie y sont agréables. Ils s'y décident le plus souvent à cause des enfants. Les Égyptiens prennent la relève. Le petit employé

étranger éprouve de plus en plus de difficultés à trouver du travail. Il arrive que seuls les jeunes émigrent, les parents craignant les épreuves de la réadaptation ou de la vie en Europe demeurent sur place. Je pense qu'à l'avenir l'élément étranger se limitera progressivement aux techniciens : professeurs, ingénieurs, chercheurs, économistes.

Le processus d'égyptianisation remonte à 1937. Pour la première fois la loi imposait aux sociétés d'inclure dans leurs conseils d'administration des Égyptiens. Le palliatif fut vite trouvé : on fit appel à de vieux gâteux qui prêtaient leur nom puis passaient à la caisse. Rien n'avait donc changé au sommet. A la base, en revanche, il fallait embaucher une proportion importante d'Égyptiens dans les bureaux et une proportion encore plus grande d'ouvriers. Le mouvement s'accrut après la guerre. En 1956, après le débarquement de Port-Said, ce processus a été précipité par la mise sous séquestre des firmes françaises et anglaises et la nationalisation des banques. Enfin, de nombreuses sociétés ont été achetées par les Égyptiens ou par « l'Organisme économique », de sorte qu'en 1958 la plupart d'entre elles se trouvent sous contrôle égyptien.

L'Organisme économique est une institution d'État dont le rôle consiste à créer des sociétés d'État ou privées. Lorsqu'il estime qu'une entreprise utile au pays ne suscite pas dans l'immédiat l'intérêt des milieux financiers il crée une entreprise d'État laissant prévoir qu'elle pourra être rachetée par des capitaux privés lorsqu'elle aura atteint un certain développement.

***

Dîner avec un groupe d'ingénieurs et d'industriels. L'un d'eux, après avoir été fonctionnaire de l'État, dirige une société privée. Nous parlons naturellement des nouvelles entreprises : en particulier de l'usine du fer et de l'acier qui doit traiter le minerai de la Mer Rouge. Sa production sera de 150.000 tonnes la première année. Un journaliste étranger m'a dit que le prix de revient de l'acier égyptien sera plus élevé que celui de l'acier importé, et il critiquait l'initiative gouvernementale affirmant qu'elle satisfaisait avant tout une politique de prestige. Je ne partage pas entièrement son avis mais je préfère savoir ce qu'en pensent ces ingénieurs égyptiens qui, d'ailleurs, ne sont pas d'origine musulmane. « Ce

que vous rapportez n'est pas impossible, toutefois c'est un point de vue de journaliste qui juge la réalité égyptienne d'une façon superficielle. Même si, au début, la production de l'acier coûte cher, nous ferons une économie de devises rares. D'ailleurs cela aussi est accessoire. La création de nouvelles usines provoque un choc psychologique dans un pays jusqu'ici fasciné par la propriété foncière. En amorçant l'industrialisation nous franchissons un pas important : la vallée du Nil ne sera plus seulement une terre à blé ou à coton, elle fait son entrée dans le camp des nations industrialisées. Je n'ai pas besoin d'énumérer les conséquences que cela entraîne, on les devine aisément. Cependant pour que les choses soient claires je vous rappelle qu'il n'existe pas de véritable prolétariat en Égypte, bien qu'il y ait un million d'ouvriers sur une population de 24 millions d'habitants. Sauf dans un ou deux secteurs, il n'y a pas d'ouvriers spécialisés. Il y a de multiples raisons à cela, en particulier l'existence d'une main-d'œuvre nombreuse et bon marché qui n'a aucune tradition, aucune formation professionnelle et passe sans arrêt d'une branche industrielle à une autre. Le manœuvre gagne environ 10 piastres (100 francs) par jour. La naissance d'usines nouvelles va entraîner la formation d'ouvriers véritables. J'ai parlé tout à l'heure du préjugé favorable à la terre qui sommeille dans tout Égyptien, il en existe un autre favorable au scribe. N'oubliez pas qu'un facteur est un intellectuel pour les illettrés à qui il distribue le courrier; et que l'écrivain public jouit d'un énorme prestige. Un ouvrier spécialisé doit savoir lire et écrire, il est payé 60 à 80 piastres par jour, mais il préfère, quand il le peut, gagner un peu moins, recevoir un traitement mensuel et faire des « écritures ». Il cesse alors d'être un manuel pour devenir un « effendi », un « monsieur ».

Au niveau des ingénieurs on constate un phénomène analogue; dans leur grande majorité ils préfèrent être fonctionnaires ou siéger dans un conseil d'administration, plutôt que de surveiller la marche des machines. Pour beaucoup, le travail manuel sous toutes ses formes est une tare. Ajoutez à cela que dans le passé les travaux d'envergure étaient confiés à des étrangers, qu'on faisait rarement appel à l'initiative des Égyptiens. Quand j'étais fonctionnaire, nous étions trois ingénieurs dans un même bureau pour réaliser en un an ce qu'un seul, sans trop de mal, aurait pu faire en six mois. Depuis les Pharaons, la bureaucratie a sévi en Égypte. Personne n'aime assumer directement une responsabilité,

on veut bien bénéficier des honneurs, recevoir des louanges tout seul, les critiques on les rejette sur les subordonnés. Lorsqu'il faut prendre une décision, on en réfère au supérieur, qui en réfère à son chef, lequel... Je vous épargne l'interminable filière.

Les Soviétiques ont saisi avec beaucoup de finesse psychologique cette situation (peut-être se sont-ils heurtés chez eux aux mêmes difficultés ?). Il suffit d'étudier les accords qu'ils nous ont proposés pour s'en apercevoir. Ils construisent une usine et forment eux-mêmes en U.R.S.S. le personnel égyptien qui devra en assurer le fonctionnement. On peut leur faire confiance car le gouvernement égyptien ne commence à rembourser que le jour où l'usine rapporte des bénéfices.

Enfin, l'industrialisation ouvre des perspectives à la génération montante aussi bien au niveau de l'ouvrier que des cadres et c'est capital. »

Mardi.

Bakchiche[1] - Bokra[2] - Maalesh[3] étaient les trois fléaux du pays. H.S. qui détient un poste important dans une société étrangère me dit : « La corruption est la plaie de l'Orient, le fatalisme une caractéristique de l'Oriental. Personne n'y peut rien, on a beau faire, le fond ne change pas. » Fatalité ? Le Caire, Alexandrie se transforment. Des décrets, de l'argent et de la main-d'œuvre suffisent pour donner à une ville un nouveau visage. Mais l'homme ? La pierre est plus facile à modeler que l'âme humaine. Pourtant l'homme de la rue n'est plus le même que celui que j'avais connu alors que j'étais enfant. L'Égyptien évolue. Si la vie a augmen é, s'il a du mal à s'en sortir, s'il a parfois le ventre creux — ce qui en somme ne le change guère d'un passé encore récent — il a acquis un sens aigu de sa dignité et son comportement s'est modifié. Il s'intéresse à la chose publique et il regarde l'avenir avec confiance. « Masri Effendi », M. l'Égyptien, le personnage essentiel de la caricature égyptienne, n'est plus cet éternel malheureux que le destin prend plaisir à ridiculiser et qui subit avec résignation toutes les mésaventures. Masri Effendi a pris conscience de sa force, il a appris à tenir tête au destin, parfois avec

1. Pourboire.
2. Demain.
3. Ça ne fait rien.

violence, souvent avec bonhomie. En lui s'affrontent deux mondes. La civilisation de la machine a fait irruption dans sa vie; impitoyable, inéluctable. Elle commence à lui façonner une mentalité nouvelle. Dans ce conflit qu'il vit quotidiennement on pressent déjà le vaincu : se vidant de leur contenu traditionnel et spiritualiste, les vieux symboles apparaissent comme de dérisoires survivances, encore tenaces, mais pour combien de temps ? De nouveaux symboles, chargés de réel ou d'espérances futures, font leur apparition.

Cela frappe immédiatement. Ces impressions ne font pas illusion. Alors ? Bakchiche, Bokra, Maalesh ont-ils disparu ? Oui et non. La vie est plus complexe. Au début du nouveau régime, une lutte à outrance fut menée contre la corruption et l'indolence. Elle fut efficace. Puis lentement on fit connaissance avec les nouveaux maîtres. La vigilance s'est-elle relâchée ou la force de l'habitude a-t-elle eu raison de la discipline et de la crainte ? Le fait est que la corruption réapparaît ici ou là. Mais dans des proportions infiniment moindres que sous l'ancien régime. Certains officiels le reconnaissent mais ils ajoutent : si hier, 80 % des choses allaient mal dans le pays, aujourd'hui il n'y en a plus que 50 %, demain 30 %, le bilan reste positif.

* * *

Les mendiants ont disparu comme par enchantements. Ce mendiants que Cosséry a mis au centre de ses nouvelles. Pour qui était habitué à les voir hanter les rues du Caire, leur absence crée un vide insolite, impossible de ne pas la remarquer. La police aurait-elle fait une rafle? Que sont devenues ces épaves? Si elles ont rejoint les cachots des commisariats, leur problème n'aura été nullement résolu : dans quelques jours, quelques semaines ces pauvres diables retrouveront leur domaine et leurs victimes. Je me suis laissé dire que le gouvernement entendait recueillir et faire soigner les impotents, obliger les autres à travailler. Si ces mesures étaient appliquées — et l'on ne pourrait que s'en féliciter — il y a gros à parier qu'on verra apparaître de nouveaux impotents surgis de partout, dans l'espoir d'être recueillis à leur tour. Tout le drame est là. On colmate une brèche. Une autre s'ouvre.

* * *

L.F. me propose d'aller passer quelques jours en Haute-Égypte avec le Père Ayrouth qui est particulièrement bien informé des problèmes paysans auxquels il consacre tout son temps. Son livre sur les fellahs est précieux. Je me souviens d'une conférence qu'il avait prononcée dans les années 40 sur le problème des campagnes et le choléra qui venait de sévir. Les propriétaires fonciers s'étaient plaints d'un manque subit de main-d'œuvre. La Chambre avait ouvert un débat et l'on s'était alors aperçu que les fellahs qui avaient fait défaut étaient tout simplement morts. On posa des questions à la fin de la conférence. A l'une d'elle le Père répondit : personne ne craint rien dans cette honorable assistance, pour attraper le choléra il faut se trouver dans une situation déterminée, la sous-alimentation par exemple.

Je suis navré de ne pouvoir accepter l'offre de L.F. en prévision de mon départ pour Bagdad et Damas. Des amis m'emmènent visiter un village proche du Caire.

Route poussiéreuse. Quelques dattiers profilent sur le ciel leur ligne élégante et interminable. Un solennel sycomore dispense largement son ombre. L'arbre n'est qu'un décor accidentel. La plaine s'étend à perte de vue. L'abord du village est presque hostile. Les murs extérieurs assez épais ne présentent aucune ouverture. Pudeur ou crainte ? Le fellah est jaloux de sa vie de famille qu'il protège contre l'indiscrétion des étrangers; peut-être a-t-il conservé aussi les habitudes de temps anciens où il lui fallait se défendre contre les bandes armées. Cet extérieur sévère contraste avec l'exquise hospitalité du fellah.

Des ruelles étroites et tortueuses séparent à peine des maisons agglomérées les unes aux autres. L'espace manque. Chacun se fait aussi petit que possible car le sol non cadastré réservé aux habitations s'amenuise au fur que la population augmente. Impossible de déborder cette surface, le prix des terres à l'entour destinées à la culture est trop onéreux.

Cette terre lui sert à fabriquer des briques avec lesquelles il bâtit sa maison de ses propres mains. Demeure pauvre. Une cour étroite. Deux ou trois pièces exiguës, obscures, mal aérées. Rien ne les différencie, elles sont interchangeables et l'on y mettra tour à tour le grain, le coton, la famille ou les bêtes. Le matériel agricole très rudimentaire traîne un peu partout. Le mobilier n'existe pratiquement pas.

Ce village a été touché par la réforme agraire. En quoi a-t-il

changé ? En rien. Et ses habitants en quoi ont-ils changé ? En rien. Au moins à première vue. A quoi a servi la réforme agraire si on n'en voit pas les effets ? En regardant de plus près je m'aperçois que les enfants sont mieux habillés qu'autrefois. Ils ont les joues pleines et leurs parents font bonne impression : ils ont mangé une partie de leurs bénéfices. Pour la première fois de leur vie ils boivent leur lait et consomment leurs œufs. Il y a moins de malades dans le village et le taux de la mortalité a baissé. La réforme agraire ? C'est aussi le sommier acheté cette année par un paysan dont nous avons visité la maison.

Les paysans avec qui nous bavardons ont perdu cette attitude de servile humilité. Une fois de plus je suis persuadé que le principal avantage de la réforme est d'avoir déclenché chez le fellah un sentiment de libération et de dignité en mettant en cause la toute-puissance de ses maîtres. Je dis bien déclenché. Beaucoup reste à faire.

1 feddan = 4 200 mètres carrés. Farouk possédait 180 000 feddans. D'un trait de plume ont les lui a confisqués. La loi de 1952 limitait la propriété privée à 200 feddans, à 300 dans la pratique car les deux premiers enfants ont droit à 50 feddans chacun. Résultat : 560 000 feddans ont été confisqués et remboursés en bons du trésor qui peuvent servir à payer l'impôt, à couvrir des emprunts d'État ou à être investis dans l'industrie. Le principe de la grosse propriété foncière est ébranlé. En distribuant au paysan qui travaille la terre de 2 à 5 feddans le gouvernement cherche à créer une classe de paysans moyens. Avec 5 feddans on est cheikh el balad[1]. Succès mais succès partiel car de nombreux paysans n'ont pu tenir les engagements souscrits et rembourser à temps. Certains disent : on a supprimé les féodaux pour créer des koulaks !

La loi prévoit aussi la réglementation du salaire agricole qui a été fixé à 20 piastres (200 francs) par jour en 1952. Depuis la vie a augmenté, mais ce chiffre n'a pas été modifié. Il n'a jamais été appliqué. Il se situe actuellement autour de 12 piastres, moins dans certaines régions. Si un paysan refusait d'accepter ce qu'on lui propose, s'avisant de faire respecter la loi, 10, 100, 1.000 autres seraient heureux de prendre la place que lui refuserait le propriétaire. Peut-on affirmer que l'État applique sur toutes les terres qu'il gère ses propres règlements ? Je ne m'y hasarderai pas.

1. Maire.

J'ai entendu parler des coopératives; je demande à un paysan de m'expliquer leur fonctionnement. Je pensais qu'il y mettrait de l'enthousiasme, pas du tout. La coopérative est un organisme qui lui est étranger, ce n'est pas « sa coopérative », c'est une institution gérée par des fonctionnaires. Elle s'occupe des achats, des ventes, de la répartition des engrais, en bref, c'est une sorte de banque anonyme qui remplace le propriétaire foncier.

La Réforme agraire a pu donner un certain bien-être au paysan, elle a supprimé des injustices criantes, mais elle n'a pas apporté de solution définitive. Le paysan mange mieux mais il a encore faim. La différence avec hier, c'est qu'aujourd'hui il y a 20 millions d'hommes qui ont faim et qui savent pourquoi ils ont faim.

*
* *

J'avais demandé à me rendre dans la « Moudiriet el Tahrir », la fameuse Province de la Libération, sur laquelle le gouvernement avait fondé tant d'espoirs. Il voulait en faire une province d'avant-garde dans tous les domaines, au point qu'elle dépendait directement de la Présidence du Conseil et non du ministère de l'Agriculture. On m'informe que son accès est interdit : un aérodrome militaire se trouve à proximité des villages modernes que je devais visiter. Ma déception a été de courte durée; des fonctionnaires ont organisé une petite réunion d'information. J'ai posé quelques questions puis, pendant près de trois heures j'ai écouté un récit passionnant. Le médecin de la Province démonte le mécanisme de la tentative et m'explique les raisons de l'échec. Il commence par ces mots : « Je suis fils de fellah, je suis resté un fellah et j'aime les fellahin[1]; dans la Province, j'ai vécu leurs difficultés dès le premier jour, j'ai vécu leurs espoirs, leurs déceptions, j'ai écouté leurs doléances et donné quelques conseils. » Jamais, au cours d'une visite sur place je n'aurais pu apprendre tant de faits précis. Rien ne résume mieux son expérience que sa propre conclusion : « L'erreur fondamentale est d'avoir voulu créer une « cité platonicienne », un village idéal, au lieu de partir de l'homme. De l'homme concret, avec ses qualités et ses défauts, avec son histoire. On a traité ces paysans comme s'ils n'avaient pas de passé, comme des automates. On a cru qu'il suffisait de les

1. En arabe : pluriel de fellah.

vêtir à l'européenne pour en faire des « kolkhoziens » ou des fermiers américains, de leur donner de belles maisons pour qu'ils soient aussi propres que des infirmières du jour au lendemain, de leur faire entendre du Beethoven et du Berlioz pour que le miracle ait lieu et qu'ils oublient les mélopées de leurs ancêtres, de leur faire des cours de birth-control pour qu'ils réagissent devant ces problèmes comme les peuples nordiques. Et pourtant le paysan égyptien est un des plus perfectibles qui soient. »

On a tiré les leçons de cet échec, on est devenu plus humble et surtout plus réaliste. Maintenant c'est dans des villages traditionnels que l'on va tenter de moderniser le fellah. A Abis, on le laisse dans son village natal mais on lui donne les moyens de le transformer et aussi de se transformer, tandis qu'à Caliope on a opté pour une voie intermédiaire : au départ on donne à la population des logements neufs en espérant qu'elle fera le reste. C'est à partir de sa propre expérience que l'homme avance, on peut l'aider à aller plus vite, on ne peut l'obliger à coup de décrets à passer sans délai du stade féodal au collectivisme moderne.

*
* *

Le Directeur du Centre de Documentation Égyptien que j'avais connu à Paris m'a invité au National Research Council, notre C.N.R.S. en quelque sorte. Leur service d'information a été organisé sur l'initiative de l'U.N.E.S.C.O. à l'image du Centre de Documentation du C.N.R.S. Il possède environ 1.700 périodiques scientifiques et techniques. C'est un bon début, mais son activité est encore des plus réduites. Le centre de Paris a reçu en 1957 100 000 demandes d'articles, le service égyptien est loin d'atteindre ce chiffre. Ni l'industrie naissante, ni les milieux universitaires n'éprouvent encore le besoin de se tenir au courant des dernières informations scientifiques. Ce centre de documentation, le plus important du Moyen-Orient, sinon le seul, travaille pour l'avenir.

Je descends au laboratoire d'énergie nucléaire qui se trouve dans le même bâtiment. Deux heures en compagnie de Gh. qui avait travaillé dans le laboratoire de Joliot-Curie et qui dirige aujourd'hui le laboratoire de chimie nucléaire. L'utilisation industrielle de l'énergie atomique est à l'ordre du jour. Les Soviétiques leur ont fait cadeau de plusieurs appareils dont le réacteur ato-

mique de 2 000 kw. J'examine le tableau qui indique le nombre de chercheurs égyptiens à l'étranger et vice versa. Les échanges avec la France, d'importants qu'ils étaient, se sont amenuisés au profit de l'U.R.S.S. En 1956 Joliot devait préparer 15 Égyptiens au doctorat. Sitôt arrivés en France, ils ont dû repartir à cause des événements. Ils ont été reçus en Allemagne, en Norvège et en Suède. Gh. pense que l'Égypte pourra avoir dans cinq ans 150 docteurs ès sciences nucléaires.

Il existe dans la région de Rachid (Rosette) des sables noirs riches en thorium et en uranium qui vont être exploités. On produit déjà 18 radio isotopes communs qui sont utilisés dans l'agriculture, l'industrie et la médecine.

Enfin, un projet est à l'étude en liaison avec a construction du Haut Barrage d'Assouan en vue de produire 20 tonnes d'eau lourde à partir de 1961 et des fertilisateurs à base d'ammoniac et d'hydrogène dont l'Égypte à un besoin pressant.

Je bavarde ensuite avec quelques directeurs de laboratoires. Plusieurs ont fait leurs études en France et ils souhaitent que les relations culturelles reprennent entre les deux pays. La recherche est encore rudimentaire, mais le nouveau régime lui a donné une impulsion qu'elle n'avait pas connue avant. Des étudiantes travaillent avec minutie. D'autres discutent avec un chef de travaux. Il demande à l'une d'elles de m'expliquer l'expérience dont ils analysent les résultats. Elle rougit et ne dit mot. Au milieu de ces alambics, de ces éprouvettes, de ces flacons, au milieu de tous ces appareils témoins de la civilisation du XXe siècle, le poids du passé pèse encore sur la conscience de ces jeunes filles courageuses : parler à un homme étranger, même dans leur propre langue, suffit à les remplir de confusion.

* * *

Jeudi.

Secouer une torpeur séculaire, former des cadres, éduquer des masses. C'est à ce travail d'Hercule que doivent s'attaquer les pays sous-développés. En Chine, par exemple, c'est le Parti qui s'en charge. En Égypte ce rôle est dévolu à l'armée. Le service militaire est effectivement obligatoire; plus moyen d'y échapper en versant une caution. 85 % de la population se compose de fellahs. Les écoles que l'on inaugure au rythme de une par jour sont insuffisantes. D'autre part, instruire les enfants c'est investir à longue échéance,

il faut aussi, dès maintenant, dégrossir les adultes afin que les principes inculqués aux jeunes ne soient pas stérilisés par le milieu social. Pour le paysan l'armée est actuellement la meilleure école qui puisse se concevoir : elle lui inculque le sens de la discipline et de la précision, des notions d'hygiène, des rudiments d'instruction, une formation civique. Aucune commune mesure entre les soldats calamiteux de l'ancien régime et le soldat de 1958 : fière allure, chemise impeccable, pantalons aux plis bien repassés. Le soldat qui a pris place à côté de moi dans l'autobus était rutilant de propreté. Depuis j'ai observé ceux que je croisais dans la rue. Ils étaient aussi propres. Une révolution est passé par là !

Les jeunes officiers sont les enfants chéris du régime. Je n'aime pas leur allure prétentieuse. Beaucoup de succès féminins. Leurs aînés, ceux qui ont préparé le coup d'État, étaient plus simples et ils savaient que le seul métier des armes ne suffit pas à faire un homme véritable. Ils se sont mis à lire. Ils ont tendu toutes leurs énergies à se cultiver. Je crains fort que ce ne soit pas toujours le cas des « jeunes princes ».

Damas.

Désert d'Asie-Mineure. Sables jaunes et roux. Des heures durant, rien ne vient rompre la monotonie du paysage sinon quelques buissons épineux piqués çà et là. A force de nudité le désert devient fascinant. Le regard fixe l'espace qui se déroule. scrute le moindre mouvement du sol; façonnée par le vent, une éphémère dentelle de sable qui n'en finit pas et qu'un flanc de colline, surgi brusquement, interrompt; au-delà une mare stagnante, de maigres touffes d'herbes... les sables à perte de vue...

Et, soudain, Damas à l'horizon. Damas la blanche entourée de vergers qui lui font une couronne d'émeraude. Dans la ville même, partout des arbres, des jardins, de la verdure. Avec quelles délices on hume la fraîche odeur de résine que dégagent les pins tandis que le soir on se laisse griser en flânant, par le parfum entêtant des jasmins.

En cinq ans, les quartiers européens ont doublé leur superficie. Au centre de la ville, dessinées par Ecochard, architecte français, les avenues au tracé rectiligne sont bordées de bâtiments d'un modernisme qui ne le cède en rien à l'Occident. On se demande où sont les quartiers arabes, où est la vieille ville avec ses rues étroites,

souvent tortueuses et dont le tracé répond à une conception curviligne.

A quelques minutes de la place Merjeh, Souk el Hamidiah. L'allée centrale mène à la grande mosquée Oumayade tandis que les petites allées latérales forment autour d'elle de savants labyrinthes. Comme tous les bazars arabes, chacune d'elles est occupée par une corporation. Quel monde que ce souk témoin d'une autre époque, d'une civilisation qui survit encore! Civilisation de l'artisanat qu'érode la civilisation technique.

***

Dans les mois qui suivirent la proclamation de la R.A.U., la presse européenne évoqua la possibilité qu'il y aurait pour l'Égypte surpeuplée d'envoyer des fellahs cultiver les terres de la Province Syrienne qui manque de bras, puisque sa population ne dépasse pas quatre millions d'habitants. C'était mal connaître les réalités des deux provinces. Rien, au cours de ce séjour, ne m'a permis d'accorder crédit aux bruits qui ont couru en France à ce sujet. Je ne peux affirmer que cela ne se fera jamais. Mais dans l'immédiat c'est pour le moins aléatoire. Outre que les Syriens ne semblent pas souhaiter cette immigration, il importe de tenir compte de la mentalité du paysan égyptien. Il n'aime pas quitter son village natal. Il a fallu envoyer une armée de propagandistes aux fellahs, faire miroiter mille promesses à leurs yeux pour les décider à s'installer dans la Province de la Libération. Et, à ce jour, lorsqu'un homme meurt dans cette province, on le transporte dans son village d'origine, pour les funérailles, signe que personne ne considère encore qu'il est chez lui dans Moudiriet el Tahrir. Imagine-t-on un instant ce même fellah abandonner sa terre natale, traverser la mer et émigrer dans la « province du nord », dans cette lointaine Syrie ?

Les Syriens se sentent plus arabes que les Égyptiens et le fait est que l'on est moins dépaysé en passant de Tunis, Rabat ou Bagdad à Damas que du Caire dans l'une de ces capitales.

Ce sont d'ailleurs les Syriens qui ont précipité le processus d'unification avec l'Égypte. Ce sont eux qui souhaitaient l'an dernier l'adhésion immédiate de l'Irak à la R. A. U.: plus exactement les dirigeants du Parti Baath.

Le Baath el Arabi el Ichtiraki est le Parti socialiste de la

Renaissance arabe. Ses dirigeants ne parlent de son programme social qu'en termes vagues et généraux; en revanche ils sont très loquaces sur la notion d'unité arabe. Je finis toutefois par obtenir quelques précisions en ce qui concerne les problèmes majeurs de l'industrie et de l'agriculture.

Nous ne sommes ni communistes ni capitalistes, me dit l'un de ses leaders (Salah Bitar), nous sommes arabes et notre doctrine est celle qui correspond le mieux à la réalité du monde arabe. Nous voulons supprimer la grande propriété foncière et constituer des parcelles cultivées par de petits propriétaires. Nous éviterons les inconvénients du morcellement grâce aux coopératives qui contribueront à développer l'esprit coopératif ou socialiste des paysans. Les pays arabes n'ont pratiquement pas d'industrie mais ils possèdent de nombreuses matières premières, c'est donc l'État qui doit créer et gérer l'industrie de base tandis que les capitaux privés seront investis dans l'industrie de transformation.

*
* *

La notion d'unité arabe est au cœur de l'homme de la rue. Elle comporte à la fois un refus et une volonté : volonté de se regrouper, d'être plus forts en reconstituant un bloc — l'empire arabe jadis puissant —, qui se situe entre l'Est et l'Ouest, une communauté économique semblable à certains ensembles qui se créent dans le monde et d'autre part, refus du colonialisme, de la dépendance économique et des régimes féodaux périmés. Tant qu'il s'agit de s'opposer aux intrusions étrangères, ce fut une idée force qui permit d'unir les masses et de neutraliser ou d'éliminer certains dirigeants. Quand on voulut passer au stade des réalisations, on vit surgir les rivalités entre les chefs d'États, les particularismes locaux mais aussi des difficultés plus fondamentales : aucun de ces pays n'avait le même régime ni le même développement économique. Procéder par étapes en commençant par un regroupement de type fédéral semblait réaliste. Le Baath balayait les arguments en faveur d'une telle solution; il prêchait l'unité totale et rapide. La révolution irakienne et son évolution a détruit certaines illusions.

*
* *

Les principes de la révolution irakienne de juillet 1958 présentait des analogies avec le coup d'État des officiers égyptiens en juillet

1952. Le temps se chargea de mettre en évidence ce qui différenciait les deux mouvements. Si pendant les premiers mois, la politique du nouveau régime de Badgad dérouta les observateurs tant elle paraissait hésitante, oscillant d'un pôle à un autre, elle devait prendre ensuite, par touches successives, une orientation qui alla en s'accentuant.

Dès les premières heures elle présente un aspect spécifique. Au Caire, le peuple surpris apprend le coup d'Etat et attend; à Bagdad il intervient aussitôt.

Dans l'avion qui m'emmenait à Bagdad l'été dernier, je feuilletais *Jours de France* du 2 août. Je lis : « Ce fut un déchaînement bestial. La fureur aveugle des émeutiers du 14 juillet rouge de l'Irak ne s'arrêta pas aux horribles massacres de la famille royale, des membres du gouvernement et des Européens tombés entre leurs mains. Les palais furent mis à sac, les œuvres d'art détruites, le mobilier brisé. Dernier détail, particulièrement sadique : les chevaux du roi Fayçal ont été fusillés. Les atrocités sauvages se déroulèrent dans l'enceinte du palais royal quand les émeutiers s'engouffrèrent. On le sait aujourd'hui : le roi Fayçal et son oncle, le prince héritier Abdul Illah, ne tombèrent pas immédiatement sous les balles, mais furent livrés à la foule démente, avant d'être achevés. Le corps atrocement mutilé du prince Abdul Illah fut ensuite pendu à un poteau télégraphique sous les hurlements de la populace déchaînée. »

Populace ? Je me suis promené aussi tranquillement que possible dans tous les quartiers de cette ville aujourd'hui étonnamment calme. A Kasr el Rihab, où il ne reste rien de la décoration intérieure, tous les murs des appartements royaux sont couverts de grafitti : « Tel est le sort du traître. » « Il a fait le mal, il a péri. » « Il a vécu dans la violence, il est mort dans la violence. » On m'a montré dans le jardin d'honneur l'arbre sous lequel a péri Fayçal. La demeure royale comme celle de Noury Saïd se trouve à une certaine distance de la ville. Sitôt connue la nouvelle du coup d'État, la population s'est précipitée en masse, empruntant tous les moyens de locomotion possibles, le plus grand nombre au pas de course, vers les deux résidences. Assiégé, Abdul Illah s'est défendu avec acharnement, Fayçal serait alors sorti du palais en arborant un drapeau blanc et c'est son oncle qui l'aurait tué avant d'être massacré par la foule. Telle est la version que me donne l'officier qui m'accompagnait. Ce qu'il m'importe de savoir, ce

sont les raisons de la colère populaire. Et comme je rappelle que le coup d'État égyptien s'est fait sans qu'une goutte de sang soit versée, un homme qui se trouve là pour visiter les lieux me répond : « Ils ont emprisonné nos frères, ils les ont torturés. Aucune mesure prise par Noury Saïd ne l'a été sans l'assentiment du roi. » Le colonel qui m'accompagne ajoute : « Un jour on demandait conseil au premier ministre sur la façon d'agir avec les prisonniers. Voici sa réponse : « S'il ne parle pas, arrachez-lui les ongles de la main gauche. — S'il ne parle toujours pas ? — Alors arrachez ceux de la droite. — Mais s'il ne parle pas encore ? — Arrachez les ongles des pieds. — S'il persiste à se taire ? — Coupez-lui l'oreille droite et s'il s'entête coupez-lui l'oreille gauche. — S'il continue à se taire ? — Gonflez-lui le ventre comme une baudruche. — Si malgré tout il garde le silence ? — Eh bien massacrez-le ». J'ignore si le dialogue que m'a rapporté l'officier est véridique. Il est pour le moins vraisemblable. En ville les gens parlent de la cruauté du régime policier du temps du roi, beaucoup évoquent le souvenir d'un parent mort ou déporté. Ni Abdul Illah, ni Noury Saïd n'ont subi le dixième des tortures qu'ont connues nos frères, me répondaient les gens que j'interrogeais.

***

Plus que dans d'autres pays arabes peut-être, ce peuple avait souffert du régime. Plus qu'ailleurs il était passionné de politique. Il avait lutté, connu la répression, la prison, l'exil. La révolution libéra d'un coup toute l'opposition, de l'extrême-droite à l'extrême-gauche.

Dès 1920 s'était manifestée l'hostilité à la monarchie de Fayçal, paravent de l'administration britannique et des féodaux, les « 1.000 familles ». Les complots éclataient périodiquement. Partout des intellectuels s'assemblaient, créaient des cercles, des clubs, de petites organisations. L'opposition forgeait ses armes. Fondé en 1931, le groupe Al Ahali deviendra en 1945 sous l'impulsion de Kamal Djaderji le Parti national démocratique. L'avocat Khassenji assassiné par le colonel Chawaf pendant la révolte de Mossoul fut un de ses membres éminents; traducteur de Rousseau et de Marx c'était aussi un brillant théoricien.

En revanche, le club ultra-nationaliste et panislamique Mothana créé en 1935 fournira en 1941 les cadres au coup d'État de Rashid Ali Ghilani qui était pro-nazi. C'est de ce groupe que naîtra le parti

d'extrême-droite Istiqlal dont plusieurs membres firent partie du gouvernement Kassem avant de démissionner en février dernier.

Autre force importante, le Parti communiste fondé en 1932. Il a le martyrologue le plus lourd du Moyen-Orient. Obligé de lutter presque continuellement dans la clandestinité et malgré des luttes de fractions, il a fini par s'imposer comme l'organisation la plus efficace.

*
* *

Nous voilà très loin de la situation égyptienne où les traditions politiques étaient plus faibles. Le Wafd — qui fut la seule force d'opposition au roi et à l'Angleterre — contribua à forger l'éveil du sentiment national mais fut incapable de résoudre les problèmes économiques et sociaux qui se posaient à une Egypte presque indépendante : il n'avait pas d'idéologie véritable et son programme était paralysé à l'avance par sa structure même, puisque ses membres allaient de l'ouvrier et du paysan pauvre au gros propriétaire foncier réactionnaire mais démagogue avisé, en passant par la bourgeoisie d'affaires désireuse de prendre la relève des affairistes étrangers. En 1952 l'armée apparut comme la seule force vive efficace et active.

Par ailleurs, l'Égypte est un pays étonnamment plat avec une population homogène (il y a des minorités religieuses mais pas de minorités ethniques importantes) qui se consacre presque entièrement à l'agriculture. Il suffit d'avoir survolé cette immense plaine pour comprendre comment le réseau de canalisations, véritable système sanguin du pays, détermine sa vie économique. Son fonctionnement dépend de la capitale. Le maître du Caire est le maître de l'Égypte. Enfin la vallée du Nil avec ses vingt-quatre millions d'habitants est atteinte de démographie galopante aggravée par l'absence de ressources énergétiques naturelles rendant l'industrialisation plus difficile.

L'Irak, en revanche, ne compte que cinq millions d'habitants. Avec son pétrole et les « royalties » que lui verse l'I. P. C., il peut envisager une industrialisation rapide. Mais il se trouve que les champs pétrolifères sont concentrés dans le Nord peuplé de Kurdes. Cette forte minorité (1.500.000 habitants) n'a jamais cessé de lutter pour rejoindre ses frères de race d'Iran, de Turquie et de Syrie et créer le Kurdistan, patrie de ses rêves. Celui qui règne à

Bagdad n'est pas sûr de régner sur Mossoul et sur les montagnes kurdes. La Constitution de la République d'Irak a garanti l'égalité des droits aux Arabes et aux Kurdes. Égalité effective dont on ne saurait trop souligner l'importance car le spectre d'un éclatement du pays dû à une sécession kurde ne pèse plus sur le gouvernement. Bien plus, les Kurdes qui craignaient d'être noyés dans une communauté arabe plus vaste n'étaient pas favorables à une union totale avec la R. A. U. Leur intervention immédiate, disciplinée, vigoureuse pour défendre la République contre les rebelles de Mossoul soutenus par la R. A. U. acheva de convaincre ceux qui s'interrogeaient sur la sincérité de leur fidélité.

Les communistes qui, pour des raisons de principe, soutenaient les revendications Kurdes et jouissent parmi eux d'une audience certaine s'opposaient aussi à l'union avec la R. A. U. pour différentes raisons; en particulier le manque de démocratie, l'interdiction des partis politiques remplacés par « l'Union nationale ».

On conçoit enfin que la bourgeoisie irakienne qui espère prendre en main les leviers de commande ait hésité à mettre ses richesses en commun avec ses voisins. D'où son penchant de plus en plus accusé pour la solution de type fédéral plutôt que l'unité organique.

C'est sur cette toile de fond que se situe en septembre le limogeage du colonel Aref, pro-nassérien notoire, et l'élimination du Baath partisan de la fusion. Quelques mois plus tard l'Istiqlal, parti d'extrême-droite, subit sa première défaite. Ses ministres démissionnent pour mettre le gouvernement en difficulté et faire pression sur Kassem. La gauche déjoue la manœuvre et renforce sa participation. Quelques semaines après, la révolte de Mossoul éclate. Toute la population est mobilisée. La radio diffuse les mots d'ordre, donne les consignes. Les milices populaires gardent les bâtiments publics et les points stratégiques. C'est l'échec des insurgés.

La collusion entre la R. A. U. et les rebelles favorables à l'union est certaine mais aussi celle des féodaux qui voient leur toute-puissance battue en brèche, la réforme agraire entrer en vigueur et la possibilité donnée aux paysans de créer des syndicats voire des « comités de défense républicaine pour la réforme agraire ». L'écrasement de la rébellion est une victoire des forces progressistes contre les forces rétrogrades. Le problème de l'union avec

la R. A. U. est soudain dépassé, nous assistons à une lutte pour la liberté et la démocratie.

*
* *

Ni l'adhésion à la R. A. U. d'une part, ni la nationalisation de l'I. P. C., d'autre part, avec ses répercussions internationales n'auraient contribué à renforcer la démocratie intérieure. C'est pourquoi même les communistes ne parlent plus de la nationalisation des pétroles qui était inscrite au programme de tous les partis. Et le Parti Communiste après avoir acquis des positions solides chez les Kurdes et dans les masses urbaines est en train de s'attacher les paysans pauvres en les organisant efficacement.

Là encore, nous sommes loin de la voie égyptienne. Et tandis qu'en juillet 1958, il y avait encore près de six cents Frères musulmans et cent vingt communistes dans les prisons d'Égypte auxquels sont venus s'ajouter ceux qui ont été arrêtés depuis janvier 1959, une des premières décisions prises par le gouvernement irakien au lendemain de la révolution fut d'amnistier et de libérer tous les prisonniers politiques condamnés par l'ancien régime.

Jusqu'en 1958 l'Égypte a été le leader incontestable du nationalisme arabe. Mais les solutions plus souples, plus démocratiques, plus réalistes envisagées par l'Irak pour aboutir à l'unité du monde arabe peuvent faire leur chemin et séduire certains pays. Et Nasser a pu craindre un moment que la Syrie — où se faisait jour un certain malaise, où les communistes dénonçaient la fusion des deux provinces — qui de tout temps avait eu de nombreuses et fréquentes relations avec l'Irak, ne soit tentée d'établir une alliance de fait avec le gouvernement de Kassem.

Enfin, bien que la réforme agraire irakienne se soit inspirée de celle de l'Égypte, elle peut, en cas de succès, si elle est réalisée d'une façon plus radicale, décider de l'avenir de l'expérience irakienne. L'Irak pourrait devenir alors un pôle d'attraction puissant, un ferment révolutionnaire au sein du monde arabe, au cœur même du Moyen-Orient. Nasser a pressenti le danger, il a réagi avec toute la violence dont il était capable. Avec l'échec de la rébellion de Mossoul il a perdu la première manche.

Maintenant que va faire Kassem?

Paul Balta.

F.-J. Tomiche

LE MOUVEMENT SYNDICAL DANS L'ÉGYPTE ACTUELLE

Depuis la chute de la monarchie et la prise du pouvoir par l'armée, le mouvement ouvrier s'est sensiblement développé en Égypte. Non seulement la législation actuelle du travail est devenue nettement plus favorable qu'elle ne l'avait été sous l'ancien régime, mais, de plus, la classe ouvrière a obtenu un certain nombre de concessions de fait non encore consacrées par des textes.

Les premiers rapports du nouveau régime avec la classe ouvrière avaient pourtant été assez peu encourageants. Quinze jours après le coup d'État du 26 juillet, une grève et des désordres éclataient dans une usine de tissage de Kafral-Dawar, ville du Delta à soixante kilomètres au sud d'Alexandrie. L'armée intervenait avec des blindés pour rétablir l'ordre et deux « meneurs », après un jugement sommaire, étaient pendus. La lumière n'a pas encore été faite sur ces événements et de nombreux dirigeants ouvriers croient, à ce jour, à une provocation. Quoi qu'il en soit les nouveaux dirigeants devaient bientôt s'appliquer à rétablir un climat plus confiant entre eux et les travailleurs des villes et des campagnes.

Nouvelle législation du travail

Le *Journal Officiel* égyptien du 8 décembre 1952 publiait une série de décrets-lois modifiant profondément la législation du travail. Ces décrets portaient sur le contrat individuel du travail, la conciliation et l'arbitrage en matière de conflit du travail et sur les syndicats. Ces nouveaux textes amélioraient sensiblement la loi relative aux syndicats de 1942 puisque pour la première fois on reconnaissait le droit de créer des syndicats d'ouvriers agricoles. A ces derniers, qui représentent près de 60 % de la masse du prolétariat égyptien, le droit d'association avait été jusque-là dénié.

Le gouvernement wafdiste de 1942 avait pour la première fois reconnu le droit des ouvriers de se syndiquer [1]. C'était certes un grand progrès. Mais le gouvernement wafdiste avait été imposé au roi Farouk par la Grande-Bretagne dont les blindés avaient cerné le palais royal d'Abdine. Farouk avait rapidement capitulé devant l'ultimatum anglais en acceptant de faire dè Nahas Pacha, président du Wafd, son premier ministre. Aussitôt, le Wafd, parti nationaliste dont les dirigeants comprenaient surtout des membres de la bourgeoisie foncière, avait senti la nécessité de prendre des mesures populaires afin d'atténuer la mauvaise impression provoquée par sa collusion avec la Grande-Bretagne, au moment même où la plupart des nationalistes égyptiens se tournaient vers les puissances de l'Axe. Le Wafd édicta donc, sans tarder, une loi accordant aux ouvriers la liberté de se syndiquer. Les conditions de travail étaient également améliorées, notamment par une allocation de vie chère accordée à tous les travailleurs du Royaume [2]. Le Wafd, cependant, se gardait bien d'octroyer aux fonctionnaires et aux ouvriers agricoles la liberté de former des syndicats. Composé en majorité de grands propriétaires terriens, il évitait soigneusement de favoriser un élément propre à affaiblir la classe qu'il représentait mais dont les intérêts industriels, par contre, étaient trop faibles pour s'inquiéter d'un début d'organisation ouvrière dans les villes.

Le droit syndical et l'augmentation des salaires affectaient surtout, en 1942, une main-d'œuvre employée dans les ateliers de l'armée britannique et les industries animées principalement par les capitaux étrangers. Le Wafd prenait donc une mesure populaire sans porter atteinte à ses intérêts de classe. Bien plus, il forçait l'occupant anglais à augmenter considérablement ses dépenses en Égypte, ce qui ne pouvait que favoriser les intérêts économiques du pays.

Tout autres furent les soucis du nouveau régime. Pour lui, représentant de la petite et moyenne bourgeoisie, l'adversaire à réduire était précisément l'ancienne classe dirigeante de grands propriétaires fonciers. La réforme agraire, dont les effets économiques ne pouvaient qu'être insignifiants, avait manifestement pour objet principal de diminuer la puissance de l'ancienne classe dirigeante en morcelant la propriété foncière. Le droit pour les

1. Par la loi n° 85 du 6 septembre 1942.
2. Par la proclamation n° 358 de 1942.

ouvriers agricoles de se syndiquer était une mesure progressiste et populaire qui, en outre, servait les desseins politiques du nouveau régime.

Une des phases de la lutte entre ce nouveau régime et l'ancienne classe dirigeante avait été illustrée par le conflit Nasser-Naguib. Ce dernier, en dehors de l'appui des anciens pachas, bénéficiait également de celui d'une fraction de l'armée. Nasser avait donc dû se tourner vers les syndicats pour trouver un contrepoids susceptible de faire pencher la balance en sa faveur. Il y était parvenu. Depuis ce succès, l'appui ouvrier lui devenait d'autant plus nécessaire qu'il mettait en chantier de vastes projets d'industrialisation du pays. Aussi, le mouvement ouvrier devait-il se développer et se renforcer avec le consentement même du gouvernement, dont l'attitude n'est pas sans rappeler le péronisme qui, tout en accordant de substantiels avantages aux syndicats, les maintenait sous un rigoureux contrôle et s'en servait politiquement.

Effectifs syndicaux

Il est difficile de donner le chiffre exact du nombre d'ouvriers actuellement syndiqués, les statistiques étant souvent incertaines. D'après des renseignements de l'Organisation Internationale du Travail, l'Égypte comptait, en 1945, 189 syndicats groupant 89 560 adhérents. A la fin septembre 1953, d'après *International Labour Review*, le nombre des syndicats était passé à 910 dont 501 au Caire et à Alexandrie seulement, groupant 250 000 adhérents [3].

Au cours d'une conférence de presse, le 13 février 1958, M. Hussein El Shafei, ministre des Affaires sociales et du Travail, avait donné les précisions suivantes sur la composition de la population : Sur 23 603 000 habitants la population active en comprenait 6 710 000 dont 3 648 650 ouvriers agricoles, soit près de 55 % de la population active. On comptait, par ailleurs, 725 000 ouvriers dans l'industrie et la construction et 715 900 ouvriers du commerce. Quant à l'activité syndicale, le ministre indiquait qu'à la fin 1957 le nombre de syndicats s'élevait à 1361, dont 83 créés au cours de l'année 1957, groupant plus d'un demi-million d'adhérents [4].

3. Vol. LXX, nº 5 et 6, nov.-déc. 1954,
4. Cité par le journal *Goumhouriyya* du 14 février 1958.

En octobre 1958 les dirigeants syndicaux que j'avais rencontrés estimaient que la progression avait été rapide au cours de l'année mais que, cependant, les chiffres du ministre étaient légèrement optimistes. Selon eux, le nombre de travailleurs syndiqués devait se situer aux environs de 450 000, soit plus de la moitié des ouvriers de l'industrie.

Le principal syndicat est celui des ouvriers du textile, qui compte 230 000 membres, soit l'ensemble des travailleurs de cette industrie. Les syndicats agricoles, au nombre d'une cinquantaine, représentent une grande force en puissance mais ils n'ont encore que de très faibles effectifs.

Le grand nombre de syndicats et l'affaiblissement que provoque ce morcellement est dû à l'existence parallèle de syndicats d'entreprise et de profession. Ainsi la plupart des employés de commerce sont syndiqués au sein de l'entreprise dans laquelle ils sont employés mais non sur le plan professionnel. Inutile de dire qu'ils sont absolument incapables d'une action de masse cohérente. Les syndicats d'entreprise avaient été encouragés sous l'ancien régime précisément pour éviter des actions d'envergure et un renforcement de cette catégorie de salariés.

Les syndicalistes égyptiens sont très conscients de cette faiblesse et essaient d'y remédier. Mais ainsi que me le déclarait l'un d'eux : « les syndicats d'entreprise représentaient une nécessité historique, une étape indispensable dans le développement syndical égyptien ». Dans une lettre au journal *al Masa'*, en date du 28 octobre 1957, M. Rafaat Mohamed Abdallah, président du syndicat des ouvriers et employés de commerce à Mit Ghamr et Zifta, dénonçait en termes véhéments les pressions patronales exercées pour empêcher leurs employés d'adhérer au syndicat de profession. Il écrivait : « Les patrons d'entreprise font tout ce qu'ils peuvent pour empêcher leurs employés d'adhérer au syndicat professionnel. Ils craignent que le syndicat n'exige d'eux l'application des lois ouvrières. Ils souhaitent que l'ouvrier demeure aveugle et ignorant de ses droits, sans aucun recours. Dès qu'un patron apprend qu'un de ses ouvriers a adhéré au syndicat il l'opprime et le renvoie. Jamais plus après cela, même si l'ouvrier démissionne du syndicat, il ne pourra retrouver sa situation antérieure... »

L'appartenance à un syndicat n'est pas obligatoire. Toutefois, et ceci est une innovation de la loi de 1952, si les trois cinquièmes des ouvriers d'une entreprise sont syndiqués, les autres sont auto-

matiquement considérés comme faisant partie du syndicat. Cette mesure, contraire à la liberté individuelle, rappelle le closed-shop anglo-saxon. Il ne faut pas oublier que c'est grâce à ce principe que les syndicats américains se sont rapidement développés.

Contrôle gouvernemental

Il est bien évident que si le gouvernement a accepté de favoriser le développement de la vie syndicale il entend également garder le contrôle de cette nouvelle force sociale.

Pour cela la loi elle-même offre au gouvernement une assez grande latitude de manœuvre. L'interdiction faite aux syndicats par la loi de 1942 de s'occuper de questions politiques ou religieuses a été maintenue par la loi de 1952 [5].

Les syndicats, d'autre part, ne peuvent exercer leurs activités qu'après avoir rempli un certain nombre de formalités et notamment avoir été enregistrés au ministère des Affaires sociales. Pour cela tout syndicat doit constituer un conseil d'administration, composé de cinq membres au moins et vingt au plus, qui sera élu par l'assemblée générale du syndicat [6]. Le conseil d'administration du syndicat doit, dans les quinze jours de son élection, déposer au Bureau du Travail, dans le ressort duquel se trouve le siège du syndicat, les pièces suivantes : 1° deux exemplaires des statuts; 2° deux copies du procès-verbal de l'assemblée générale au cours de laquelle les membres du conseil d'administration ont été élus; 3° deux listes indiquant les noms et qualités des membres du conseil d'administration, ainsi que l'âge, la profession et le domicile de chacun d'eux; 4° une liste nominative des membres du syndicat contenant les noms, prénoms, âge, domicile, profession, nationalité, ainsi que la signature de chacun d'eux; 5° une déclaration signée par les membres du conseil d'administration attestant que le syndicat est formé conformément aux dispositions de la loi.

Le Bureau du Travail doit dresser un procès-verbal de dépôt des pièces mentionnées et dispose de quinze jours [7] pour notifier au conseil d'administration du syndicat son opposition à la procédure de constitution du syndicat en contravention avec les dispositions de la loi. Si le syndicat ne régularise pas la procédure, le Ministère des Affaires sociales pourra porter l'affaire dans les

5. Au 3e alinéa de l'article 18.
6. Art. 8.
7. Art. 15.

quinze jours qui suivent l'opposition devant le tribunal de justice sommaire dans la circonscription duquel se trouve le siège du syndicat. La décision du tribunal sommaire est sans appel.

De même le ministre des Affaires sociales peut demander au tribunal de première instance de dissoudre un syndicat qui aurait enfreint la législation ordinaire ou celle du travail [8]. Enfin, le gouvernement dispose d'un droit d'inspection des listes des adhérents et de contrôle des revenus et dépenses des syndicats. En fait, grâce à cet ensemble de mesures pas un ouvrier ne peut militer ou adhérer à un syndicat sans être connu et « fiché » par les autorités.

Par ailleurs, le droit de grève demeure tout à fait théorique. La loi spécifie [9] qu'il est « interdit aux employés et salariés chargés d'un service d'intérêt public ou engagés dans un service public ou dans une entreprise répondant à un besoin public, même à défaut d'une réglementation spéciale y afférente, d'abandonner le travail ou de s'en abstenir intentionnellement ». Comme, d'autre part, la plupart des entreprises sont déclarées « d'intérêt général », c'est le cas notamment des filatures de coton [10], la possibilité du recours à la grève, sans se mettre dans l'illégalité, reste confiné à des secteurs très restreints. Enfin, la procédure de conciliation et d'arbitrage vient encore réduire les possibilités de grève en interdisant tout recours à la cessation du travail dès le moment où le litige est soumis à une procédure d'arbitrage et dès que l'organisme d'arbitrage aura rendu sa décision [11].

Mais tous ces obstacles, qui datent pour la plupart de l'ancien régime, ne parvenaient pas à empêcher les grèves. En 1924 le chef syndicaliste Antoun Maroun était condamné à trois années de prison pour faits de grève. Dans sa cellule il entreprenait une grève de la faim et devait en mourir. En 1946, 47 et 48 les grèves s'étaient multipliées. Celle des agents de police avait même été la cause de graves désordres. Certaines grèves étaient purement revendicatrices, d'autres politiques. C'est ainsi que les grèves d'étudiants, très nombreuses entre 1930 et 1934, étaient toutes politiques et avaient pour objet de créer de l'agitation en faveur du Wafd.

Par contre, depuis l'avènement du nouveau régime les grèves

8. Art. 25.
9. Art. 374, modifié par la loi n° 24 de 1951.
10. Arrêté n°s 79 du 12 juin 1952.
11. Art. 21, décret-loi n° 318.

ont été peu nombreuses. La principale, la grève générale de mars 1954 avait été purement politique et suscitée par le gouverment lui-même. Elle devait permettre au président Nasser, lors de son épreuve de force avec Naguib, de conserver le pouvoir. Plus récemment, en avril 1956, les dockers d'Alexandrie avaient déclenché une grève revendicatrice largement suivie. A la suite de l'intervention des autorités, les grévistes obtenaient satisfaction en moins de vingt-quatre heures. En mars 1958 il en allait de même pour les ouvriers des tramways d'Alexandrie.

Les syndicalistes égyptiens, dans leur grande majorité, sont opposés, dans le contexte politique actuel, aux mouvements de grève. Ils considèrent qu'il « vaut mieux collaborer à l'augmentation de la production et diminuer le chômage puisque le gouvernement met en œuvre un plan d'ensemble d'industrialisation du pays ». Dans le même souci de diminuer le chômage les syndicalistes s'opposent aux heures supplémentaires.

Changement de climat social

Quels que soient les moyens de pression et de contrôle du gouvernement sur les syndicats, il n'en est pas moins vrai que le climat social a changé du tout au tout depuis 1952. L'ouvrier se sent infiniment mieux protégé.

Dans le cas de litige individuel le syndicat intervient auprès de l'employeur. En cas d'échec de sa démarche le litige est porté devant un tribunal spécial qui est l'équivalent des prud'hommes. Pour les litiges collectifs, le syndicat ou l'employeur peuvent avoir recours au département du Travail. Mais une fois cette démarche faite, la procédure de conciliation et d'arbitrage devient obligatoire. Si le représentant du Département du Travail échoue dans sa mission de conciliation, un comité de conciliation de quatre membres est constitué. Ce comité est formé d'un membre du syndicat en cause, d'un représentant de l'employeur, d'un représentant de la Chambre de Commerce et d'un membre d'un syndicat non directement en cause. Si cette seconde tentative de conciliation échoue le litige est automatiquement renvoyé dans un délai de trois jours devant un tribunal régional dont la décision est sans appel. Des représentants syndicaux et patronaux siègent en tant qu'assesseurs sans droit de vote. Le président du tribunal doit toutefois les consulter avant de rendre son jugement.

Souvent ces prud'hommes ou tribunaux ont donné gain de cause aux ouvriers dans des différends les opposant à leurs employeurs. Le tableau ci-contre donne la proportion de jugements rendus en faveur des ouvriers de 1953 à 1956.

Les journaux fournissent un excellent indice du changement de climat social qui est intervenu. La plupart consacrent une rubrique quotidienne aux problèmes syndicaux. Souvent ils publient des lettres de doléances dont les auteurs s'en prennent à des ministres en termes peu amènes. Témoin cette lettre du 25 novembre 1957, parue dans le journal *al-Masa'*, dans laquelle l'auteur, M. Abdel Moneim Abou Hagar, représentant des ouvriers agricoles au Conseil supérieur du Travail, s'adressait au ministre de l'agriculture qui avait déclaré qu'il « ne voyait pas la nécessité des syndicats agricoles alors qu'il existait des coopératives ».

M. Hagar écrivait notamment : « Il est curieux qu'une telle déclaration ait été faite par M. le Ministre de l'Agriculture et de la Réforme agraire alors que la loi sur la réforme agraire donne aux ouvriers le droit de former leurs propres syndicats. Or M. le Ministre est le défenseur de cette loi, de son esprit aussi bien que de sa lettre. Je voudrais exprimer rapidement mon opinion à M. le Ministre. Le régime des syndicats agricoles du point de vue international est un système adopté par toutes les nations évoluées. Ils occupent une place importante en Hongrie et en Russie, deux pays où l'agriculture collective et les sociétés coopératives sont très développées. En Italie, en Suisse et au Danemark les syndicats agricoles ont remporté, en faveur des ouvriers agricoles, de grandes victoires...

« ... Les syndicats des ouvriers agricoles ont pu exprimer les revendications des ouvriers agricoles d'Égypte. En dépit de leur création récente leurs représentants ont participé au Conseil consultatif supérieur du Travail. Ils ont participé aux projets étudiés par ce Conseil, ce que les sociétés coopératives n'auraient pu faire. Les représentants des ouvriers agricoles ont voyagé à l'étranger pour étudier l'organisation des syndicats agricoles et pour essayer de résoudre leurs problèmes. »

Quoique les conditions d'habitation ouvrière demeurent lamentables et très insuffisantes, le gouvernement, dès 1954 et pour la première fois, a établi un programme de construction d'habitations populaires. Au cours des cinq dernières années plus de 20 000 logements ont été construits. Par rapport aux besoins c'est évidemment

SENTENCES ARBITRALES RENDUES
EN MATIÈRE DE CONFLITS DU TRAVAIL

	1954		1955		1956	
	Nombre	%	Nombre	%	Nombre	%
Conflits déclarés irrecevables en la forme	21	5,9	—	—	—	—
Conflits rejetés pour incompétence	10	2,8	11	4,8	12	6,7
Conflits retournés au Bureau du Travail......	1	0,3	—	—	—	—
Conflits où la procédure a été déclarée interrompue.	—	—	—	—	15	8,4
Conflits terminés par sentence de débouté	99	27,7	115	49,6	94	52,8
Conflits dont certaines demandes ont été admises	199	55,7	98	42,2	45	25,4
Conflits liquidés par transaction ou par désistement des travailleurs ...	27	7,6	8	3,4	12	6,7
Total.........	357	100	232	100	178	100

JUGEMENTS RENDUS PAR LES TRIBUNAUX DU TRAVAIL

Année	Jugements sur le fond			Jugements sur la forme				Nombre total de jugements rendus
	En faveur travailleurs	Déboutement travailleurs	Total	Transactions	Radiation incompt. ou péremption de la procédure	Interruption et cessation de la procédure	Total	
1953	3 157	2 148	5 305	312	2 187	370	2 869	8 174
1954	4 370	5 175	9 545	584	3 774	737	5 095	14 640
1955	6 470	4 254	10 724	497	5 295	504	6 296	17 020
1956	3 703	4 839	8 542	374	5 186	473	6 033	14 575

très insuffisant. Mais les dirigeants soulignent que ce n'est qu'un programme de début, que dans un pays sous-développé on ne peut pas tout entreprendre en même temps et qu'il faut observer une hiérarchie dans les urgences.

De même le gouvernement a accéléré la ratification de plusieurs

conventions internationales du Travail. Jusqu'en 1957 l'Égypte en avait ratifié quatorze, dont six de 1936 à 1952 et huit de 1954 à 1957. En novembre et décembre 1958, l'Égypte adhérait à trois conventions internationales du Travail : la Convention nº 104 sur l'abolition des sanctions pénales pour dénonciation du contrat de travail (*J. O.*, nº 38, 27 novembre 1958); la Convention nº 105 concernant l'abolition du travail obligatoire (*J. O.*, nº 101, du 25 décembre 1958) et la convention nº 106 concernant le congé hebdomadaire dans le commerce et les bureaux (*J. O.*. nº 101, du 25 décembre 1958). Parmi les conventions les plus importantes ratifiées figurent celles sur les congés payés dans l'agriculture, celle sur l'inspection des établissements commerciaux et industriels et celle concernant l'application des principes du droit d'organisation et de négociations collectives.

Sur le plan de l'éducation, enfin, les autorités mettent l'accent sur l'enseignement technique qui se développe de plus en plus, au détriment même, dans certains cas, de l'enseignement secondaire

Conquêtes récentes

Parallèlement au changement de climat social qui se manifeste comme nous venons de le voir de différentes façons, la classe ouvrière a obtenu gain de cause sur de nombreux points. Depuis longtemps les syndicalistes avaient reconnu la nécessité de créer une confédération pour grouper un certain nombre d'efforts dispersés et coiffer toute action d'ensemble. Le gouvernement, après une période d'hésitation, autorisait enfin la création de la première centrale confédérale. Celle-ci, fondée le 29 janvier 1957, groupe déjà vingt-deux fédérations.

Dans l'article 3 de ses statuts la Confédération définit comme suit ses objectifs :

La Confédération vise à la réalisation des objectifs sublimes *(sic)* pour lesquels des confédérations sont fondées dans des pays démocratiques. Elle doit :

a) Représenter les ouvriers de la République d'Égypte dans toutes les questions qui les concernent, à des conférences internationales ou nationales, des réunions ou des comités, publics ou privés, et nommer des missions ou des représentants chargés de représenter les travailleurs.

b) Participer activement à des organisations fédératives ou

syndicales et procurer à ses membres toute assistance matérielle ou morale nécessaire, réaliser une collaboration effective et une solidarité collective, échanger des informations, renseignements et statistiques entre les organisations membres.

c) Contrôler et guider le mouvement ouvrier dans la République d'Égypte pour assurer ses progrès, défendre la cause ouvrière, protéger les membres des fédérations de toute forme directe ou indirecte d'oppression ou d'agression et défendre le mouvement ouvrier en général.

d) Contribuer par tous les moyens et déployer tous les efforts pour consolider les organisations arabes et mondiales du travail.

e) Essayer d'appliquer toutes les résolutions et recommendations adoptées par des conférences ou des comités publics ou internationaux du travail quand elles sont en conformité avec les intérêts de la Confédération.

f) S'efforcer de reviser et d'améliorer la législation du travail de manière à obtenir, par tous les moyens légaux, les droits naturels des travailleurs, un meilleur niveau de vie pour tous les ouvriers de la République grâce à des conditions d'emploi améliorées, des revenus supérieurs les garantissant contre l'invalidité, la vieillesse, la maladie et le chômage.

g) Augmenter la productivité et introduire des méthodes modernes d'entraînement professionnel.

h) Examiner tout problème qu'une des organisations membres serait incapable de résoudre.

La confédération qui s'attribue, comme on le voit, un vaste champ d'action n'a pas tardé à faire sentir son poids sur le plan pratique. Lors des premières élections législatives du régime en 1957, la Confédération a patronné tous les candidats ouvriers. Ainsi, pour la première fois dans l'histoire de l'Égypte moderne, elle parvenait à réaliser un regroupement des voix ouvrières. Six ouvriers étaient ainsi élus, résultat justement considéré comme un succès dû à la Confédération.

Sur un autre plan, la Confédération dispose de moyens financiers et matériels relativement importants, sans aucune commune mesure avec les maigres ressources des différentes fédérations. La Confédération a donc centralisé toutes ses recettes dans une banque nouvellement créée, la banque Goumhouriyya. Elle est représentée au sein du conseil d'administration de la banque par quatre de ses membres.

Avantages tacites

Tous les syndicalistes avec lesquels j'ai pu m'entretenir considéraient, en outre, deux avantages, tacitement accordés par le gouvernement, comme plus importants que les textes de loi les plus favorables car ceux-ci peuvent demeurer lettre morte.

Le premier avantage auquel les militants des syndicats tenaient beaucoup consistait dans la possibilité pour eux de se consacrer uniquement à leur activité syndicale. Cela résultait d'une tolérance ou d'une autorisation tacite du gouvernement. L'ouvrier jusqu'en 1954 occupait un poste à l'usine ou dans une entreprise et devait prendre sur ses heures de liberté les moments qu'il consacrait à son activité syndicale. Depuis 1954 le gouvernement tolère qu'il puisse se consacrer entièrement à ses activités syndicales et même qu'il soit appointé par son syndicat.

Le second avantage, considéré comme presque aussi important que le précédent, réside dans la possibilité de pouvoir voyager librement pour assister à des Congrès internationaux. M. Ahmed Fahim, président de la puissante fédération du textile, m'a indiqué qu'au cours des dernières années il avait pu se rendre en Grande-Bretagne, France, Italie et dans la plupart des pays de l'Est sans aucune difficulté de la part des autorités.

— Ces échanges, me disait-il, ont été extrêmement féconds. Au contact de syndicalistes et de camarades plus expérimentés j'ai certainement enrichi mes connaissances et acquis une expérience très utile. Je pense qu'il en va de même pour les autres délégués syndicaux égyptiens. »

Sécurité sociale et accidents du travail

Un embryon de Sécurité sociale voyait le jour en 1955 avec la promulgation de la loi n° 419 portant création d'une caisse d'Assurance et d'une caisse d'Épargne pour les travailleurs assujettis au contrat individuel du travail.

Cette loi a pour objet d'appliquer graduellement les services des Assurances sociales aux travailleurs des entreprises privées en garantissant le paiement d'une indemnité de fin de service et en épargnant certaines sommes à retenir sur les salaires pour les rembourser majorés des revenus de leurs placements en fin de service.

Les cotisations se répartissent de la manière suivante :

Cotisations	CAISSE DE :			Total
	Épargne	Assurance de l'indemnité de fin de service	Assurance contre décès et invalidité totale et permanente	
Employeur....	5 %	1 °/oo	2 %	7,1 %
Travailleur....	5 %	—	—	5 %
Total.....	10 %	1 °/oo	2 %	12,1 %

Au début, en 1955, ces dispositions étaient limitées aux travailleurs des entreprises employant au moins 50 travailleurs et dont le siège se trouvait dans le ressort des gouvernorats du Caire et d'Alexandrie. Cependant la loi était étendue à tous les travailleurs dès le mois de décembre 1956. A la fin décembre 1957 le nombre de travailleurs adhérents aux caisses de l'institution était de 102 178 contre 75 412 l'année précédente soit une augmentation de 35 % d'une année à l'autre [12].

M. Mohamed Wasfy, le directeur général de l'Institution, m'a décrit les énormes difficultés auxquelles il s'était heurté avant de pouvoir effectivement mettre en marche l'Institution. Faute de statistiques et de renseignement précis, il avait été obligé, nous a-t-il dit, de constituer ses propres équipes de recherche pour mener une série d'enquêtes indispensables à la mise en route de l'Institution.

Dans les débuts celle-ci se heurtait à la méfiance des travailleurs à qui l'on demandait d'amputer de 5 % des salaires déjà très bas. Il est évident que lorsqu'on a un salaire moyen de £ E. 10 par mois, devoir verser une demi-livre est une lourde charge et la contribution patronale de 7,1 % paraît bien faible en regard. Mais les ouvriers deviennent moins réticents à mesure qu'ils constatent le bon fonctionnement des caisses d'assurances.

L'Institution avait également mis au point, après consultations d'experts étrangers, un projet prévoyant l'application de mesures de prévention contre les accidents du travail. En fait la législation sur les accidents du travail est en train de faire l'objet d'une refonte complète. Elle cherche, notamment, à prévoir le remplacement d'une indemnité forfaitaire par une retraite. Le forfait cadrait mal avec les mœurs d'une classe ouvrière trop peu rétribuée et contrainte, en raison de ses revenus insuffisants, à dépenser

12. Rapport de l'Institution et bilan arrêté au 31 décembre 1957.

tout de suite les ressources disponibles. Les dirigeants syndicalistes pensaient que la nouvelle législation sur les accidents du travail pourrait être prochainement adoptée par le gouvernement.

Enfin, un effort sensible est également fait dans le domaine de l'éducation ouvrière, indépendamment de l'éducation technique. Ainsi le projet d'un Institut culturel ouvrier est actuellement à l'étude et des essais pratiques ont été faits dans quatre centres différents.

Salaires et conventions collectives

Tous ces aspects positifs et ces conquêtes ouvrières ne doivent, cependant, pas faire perdre de vue l'insuffisance des salaires.

En principe, il existe un salaire minimum fixé en 1944 pour les ouvriers agricoles de plus de dix-huit ans à 10 piastres par jour et pour les autres catégories d'ouvriers de plus de dix-huit ans à 12,5 piastres par jour. (Art. 3 de la proclamation nº 99 de 1950.) A la suite de la réforme agraire, le salaire minimum était porté à 18 piastres pour les hommes de plus de dix-huit ans et dix piastres pour les enfants et les femmes [13].

L'insuffisance de ces salaires est apparue aux gouvernants eux-mêmes puisqu'en 1944 une proclamation a fait obligation, en ces termes, à certains employeurs de fournir un repas à leurs ouvriers : « Attendu que la sous-alimentation menace actuellement la santé d'un grand nombre d'ouvriers, les propriétaires d'établissements industriels ou commerciaux qui emploient ordinairement cinquante employés ou ouvriers au moins, dans le même atelier ou établissement, ainsi que les détenteurs de terrains agricoles d'une superficie de plus de 200 feddans devront prendre les dispositions nécessaires pour fournir le repas de midi, tous les jours ouvrables, aux employés et ouvriers qui le veulent. »

L'employé ou l'ouvrier devait néanmoins supporter la moitié des frais du repas servi sans toutefois que sa part ne dépassât 1,5 piastre. Comme les employeurs essayaient de dépenser le moins possible en servant des aliments de qualité inférieure, un arrêté du 26 novembre 1953 donnait une description très précise de la quantité et de la qualité des mets à servir.

Malgré ces salaires extrêmement bas, ainsi que j'ai pu le constater, le minimum fixé par la loi n'est pas toujours appliqué surtout pour les ouvriers agricoles.

13. *Journal Officiel*, nº 151 dn 17 novembre 1952.

Par ailleurs, le journal *al Masa'*, dans son numéro du 29 juillet 1957, indiquait que la moyenne hebdomadaire du salaire de l'ouvrier de la chaussure de cuir, à l'exclusion du caoutchouc, s'élevait à 239 piastres pour 49 heures de travail. Quant aux ouvriers « du froid » (la glace) pour 53 heures de travail par semaine, leur salaire moyen ne dépassait pas 182 piastres.

Le rapport annuel pour 1957 de l'Institution de l'Assurance et de l'Épargne des Travailleurs fournit certains renseignements sur le salaire moyen de l'ouvrier égyptien. Le rapport indique, en effet, que : « 15.038 travailleurs dont le total des salaires annuels s'élève à £ E. 1 839 060, soit une moyenne mensuelle de £ E. 10, 191 mm. par travailleur », ont adhéré à l'Institution. Encore faut-il tenir compte du fait que ce sont les ouvriers les mieux rétribués qui adhèrent à l'Institution.

Comme la journée de travail est au minimum de huit heures et, plus souvent de neuf heures, nous avons ainsi la confirmation officielle que les salaires restent très bas. Seuls les ouvriers qualifiés, dans les industries les plus prospères, ainsi que ceux des nouvelles industries d'armement de l'État, atteignent le salaire moyen de £ E. 10, 191 mm.

L'ouvrier, d'autre part, vit le plus souvent dans des logements misérables et surpeuplés. Mais il est nettement favorisé par rapport à l'ouvrier agricole dont l'habitation est encore la pièce unique, en boue séchée, où s'entassent famille et animaux.

Dès 1950, la loi nº 97 avait admis les conventions collectives qui sont en général plus favorables que le contrat individuel. Mais elles sont demeurées très rares. De 1950 à 1956, 17 conventions collectives seulement ont pu être conclues visant à peine 40 000 travailleurs.

La loi égyptienne prévoit que seul un syndicat ou une fédération peut, du côté ouvrier, conclure une convention collective. Si une moitié des ouvriers d'une entreprise adhère à un syndicat signataire de la convention collective, l'accord s'applique automatiquement à la moitié formée par les ouvriers non syndiqués, à la condition toutefois que leurs contrats individuels ne soient pas plus avantageux.

Jusqu'ici la convention signée en octobre 1951 par la société Shell avec le syndicat des ouvriers de l'industrie du pétrole demeure un modèle pour l'Égypte. Elle contient des clauses de salaire minimum, de classifications des catégories professionnelles, d'avancement, de primes de vie chère, etc.

Relations internationales

Les syndicalistes égyptiens ne sont affiliés sur le plan international qu'à la centrale confédérale des ouvriers arabes, fondée le 24 avril 1956, et ayant son siège au Caire. A ce jour ni le Maroc ni la Tunisie n'y ont encore adhéré. Il paraît certain que pour l'instant les syndicalistes égyptiens ont pris en charge la centrale arabe qui permet néanmoins de fructueux contacts. Les syndicalistes d'Aden, qui comptent de nombreux étrangers, maltais, chypriotes et grecs dans leurs rangs, peuvent ainsi faire bénéficier leurs camarades arabes de leur expérience.

Dès sa fondation la confédération égyptienne a été invitée à adhérer à la FSM et au CISL. Jusqu'ici les dirigeants égyptiens ont décidé de se tenir à l'écart et de n'adhérer à aucune des deux centrales. Ils reconnaissent que leur attitude est en partie dictée par le neutralisme positif de Nasser. Ils font cependant remarquer l'attitude équivoque des trade-unions anglais qui les invitent à se joindre à la CISL alors qu'au plus fort des luttes ouvrières et nationales pour le départ des forces britanniques d'Égypte ils gardaient un silence prudent. De même, ils reconnaissent volontiers l'aide qui leur a été apportée lors des événements de Suez et de Syrie par l'Internationale de Prague. Cependant les dirigeants ouvriers égyptiens m'ont répété : « Nos relations avec la F.S.M. sont basées sur l'amitié et nous n'avons aucun autre lien ou sentiment que celui de la sympathie agissante. »

Conclusion

La République arabe unie du président Nasser se définit dans sa constitution provisoire comme une république laïque, sociale et arabe. Il est donc naturel que le gouvernement accorde une attention particulière à un certain nombre de réalisations sociales. Les dirigeants égyptiens sont d'ailleurs sincèrement convaincus de leur nécessité et, en premier lieu le président Nasser qui a fait des œuvres du professeur Harold Laski, le grand théoricien du Travaillisme anglais, une de ses lectures de chevet. Par ailleurs, un plan quinquennal d'industrialisation, sans compter les travaux du grand barrage d'Assouan, est en cours d'exécution. L'appui ouvrier est donc indispensable pour mener à bien ces projets. Si les salaires sont demeurés si bas, avec un chômage largement répandu, des conditions d'habitation plus que mauvaises, si les ouvriers saisonniers attendent encore un statut, cela est dû au

fait que l'Égypte demeure un pays insuffisamment développé et dont l'augmentation du revenu national ne parvient pas à suivre l'effarante courbe démographique.

Il n'en demeure pas moins que le mouvement ouvrier a parcouru un grand chemin depuis l'avènement du nouveau régime. Pour s'en convaincre il suffit de jeter un coup d'œil sur les revendications que formulaient le 8 mai 1938 la Fédération générale des syndicats. Celle-ci remettait, en effet, une requête à la Présidence du Conseil, dans laquelle elle réclamait : 1° la reconnaissance des syndicats ouvriers; 2° la revision de la loi relative aux accidents du travail; 3° la surveillance des établissements aux fins d'exécution des instructions du département du travail; 4° la limitation des heures de travail et 5° une solution au problème du chômage.

A l'exception de l'élimination du chômage qui dépend de la structure économique du pays, toutes les autres revendications ont été satisfaites. Bien plus, certains avantages qui ne figurent pas dans les textes de loi sont reconnus tacitement.

Évidemment il faut se garder de juger les progrès du mouvement ouvrier égyptien, comme d'ailleurs la vie politique et sociale dans l'ensemble du Moyen Orient, avec des critères occidentaux. Il est certain que les progrès ont été sensibles depuis le nouveau régime. Une évolution vient de commencer qui démarre lentement mais ne s'arrêtera pas. Le mouvement ouvrier égyptien peut être appelé, plus tôt qu'on ne le pense généralement, à jouer un rôle actif dans la vie politique du pays.

F.-J. Tomiche

P. S. — Au moment d'aller sous presse nous recevons le texte du nouveau Code du Travail de la République Arabe Unie, promulgué le 7 avril 1959, et dont l'objet consiste à unifier les législations des provinces égyptienne et syrienne de la R.A.U.

Dans ses grandes lignes ce nouveau Code maintient la législation déjà en vigueur en Égypte. Deux tendances, cependant, s'y manifestent. L'une consiste à augmenter le contrôle du gouvernement sur les syndicats et l'autre à améliorer la condition des ouvriers.

Ainsi, le délai pendant lequel l'autorité administrative compétente peut s'opposer à la formation d'un syndicat est prolongé de quinze à trente jour par l'article 167 du nouveau Code qui modifie sur ce point le décret-loi n° 329 du 8 décembre 1952, art. 15.

Par contre, le nouveau Code accorde à la femme en congé de maternité 70 % de son salaire (art. 134) contre 50 % sous le régime antérieur (loi n° 80 du 10 juillet 1933, art. 13).

F.-J. T.

René Leibowitz

LE SECRET DE LA CALLAS

Réflexions sur l'Art du chant.

L'extraordinaire succès de Maria Meneghini Callas peut apparaître, à première vue, comme un des phénomènes les plus étranges au sein du « monde des spectacles » de notre temps. Unique en son genre, la réputation de cette prodigieuse cantatrice a su franchir complètement les limites qui se trouvent généralement assignées aux renommées même les plus prestigieuses des grands artistes de l'art lyrique. Il y en a, bien sûr, qui arrivent à provoquer des réactions enthousiastes et même à déchaîner des passions, mais cela se passe toujours à l'intérieur d'un groupe social relativement restreint, composé uniquement d'amateurs d'opéra et de ce que l'on nomme habituellement le *bel canto*. Le cas de notre *diva* est tout à fait différent. Son nom est aujourd'hui familier même à ceux qui n'ont aucun contact réel avec l'opéra ni avec l'art du chant en général. Il suffit de lire la « grande presse » ou les « illustrés » pour être complètement au courant du moindre déplacement de la Callas, de ses scandales, de ses habitudes et même des fluctuations de son poids. Privilège réservé jusqu'à présent aux seules vedettes de cinéma, la vie privée, l'existence même de la Callas appartient en quelque sorte à tout le monde, à tous ceux en tout cas, qui savent lire et parmi lesquels — il est curieux de le constater — une petite minorité seulement a vraiment entendu cette voix qui est à l'origine de ce succès exceptionnel. Dans le même ordre d'idées, les disques de la Callas sont les seuls disques de musique dite sérieuse dont les chiffres de vente puissent rivaliser avec ceux des grandes vedettes de variété, alors que, quelle que soit la valeur (ou la réputation) des plus grands artistes de concert ou d'opéra, leurs enregistrements sont fort loin d'atteindre à des

résultats semblables. Ici encore, par conséquent, notre *diva* a fortement outrepassé ce qui aurait dû, logiquement, être son terrain propre et auquel se limitent, en fait les réputations de tous ses « collègues » même parmi les plus illustres.

Il semblerait donc évident que, de par la nature tout à fait exceptionnelle de son succès, la carrière de la Callas soit une des plus réussies qui soient, puisqu'elle est parvenue au *comble* de ce qu'une carrière de ce genre peut se proposer, à savoir satisfaire, combler dans le vrai sens du terme, les désirs de *tous les publics*, depuis le plus « sérieux » jusqu'au plus « frivole ».

D'un autre côté, cependant, tout n'est pas parfait dans cet immense concert de louanges qui laisse transparaître par-ci, par-là, de fortes dissonances. Chose curieuse, c'est surtout parmi les vrais amateurs d'opéra (ou, plus exactement, parmi les amateurs de chant), que l'on rencontre de nombreuses « résistances » à l'art de la Callas. Sa voix n'a pas toujours un « beau timbre », elle n'est pas « homogène », ses aigus sont « stridents », son intonation n'est pas toujours d'une « absolue justesse », elle chante trop de rôles qui ne sont pas « de son emploi » et, partant, elle finit par ne plus avoir de rôle véritablement « fait pour elle »: telles sont quelques-unes parmi les plus importantes réserves et critiques que l'on entend formuler à l'égard de l'art vocal de notre cantatrice.

Tout cela n'est évidemment pas toujours présenté de manière aussi nette et nombreux sont ceux qui, tout en rendant un hommage sincère aux dons dramatiques exceptionnels de la Callas, à son éblouissante maîtrise artistique et même à son apparence physique non moins éblouissante, préfèrent — quant à l'art du chant proprement dit — la voix d'une Tebaldi, par exemple, artiste moins spectaculaire (dans tous les sens du mot), assurément, mais plus émouvante parce que meilleure cantatrice.

***

Faut-il prendre parti? Faut-il adhérer sans réserve ou donner raison à ceux qui critiquent? Faut-il voir dans l'immensité même du succès de la Callas un élément louche qui justifierait les attaques de certains amateurs sérieux? Faut-il même attribuer une partie de ce succès à certaines faiblesses inhérentes à l'art de notre cantatrice? Il nous semble plutôt qu'il faut en premier lieu chercher à

comprendre en quoi consiste cet art et en quoi il se différencie effectivement de celui de la plupart des chanteurs de notre temps. En somme, ce qu'il nous faut avant tout c'est trouver une réponse à une question bien simple : comment chante Maria Meneghini Callas?

I

Quelques considérations sur l'art du chant

A) *Les catégories actuelles de la voix de soprano.*

Aussi simple qu'elle puisse paraître, une telle question, pour être vraiment comprise, implique un certain nombre de connaissances concernant l'art du chant en général. Nous nous efforcerons ici d'exposer quelques considérations qui résumeront les points essentiels devant nous guider en cette matière.

La plupart des gens savent sans doute que la voix de la Callas est une voix de soprano, mais ce terme très général englobe plusieurs catégories distinctes. De nos jours, en effet, on distingue — en plus de la voix de mezzo-soprano (qui est une voix de soprano grave) — trois types de voix de soprano proprement dits. Ce sont : le soprano léger, le soprano lyrique et le soprano dramatique. Ces trois types présentent, *grosso modo*, les caractéristiques suivantes : le soprano léger possède une voix très claire et agile, un registre aigu extrêmement facile (pouvant monter jusqu'au *contre-fa* et même plus haut); généralement aussi une telle voix n'a qu'un faible volume, surtout dans les registres grave et moyen. A l'opposé de cela, le soprano dramatique possède un volume puissant (dans tous les registres); par contre cette voix est généralement peu agile (parce que plus lourde) et elle ne possède pas non plus, habituellement, la faculté de s'élever dans le registre extrêmement aigu. La voix de soprano lyrique se situe en quelque sorte entre ces deux extrêmes. Elle est assez claire, parfois assez légère et de ce fait relativement agile; de plus son volume est relativement puissant (le timbre même de cette voix étant plus « corsé » que ne l'est celui du soprano léger, elle s'avère en tout cas capable de créer une sorte d'illusion de puissance); enfin le soprano lyrique est souvent caractérisé par un registre aigu assez facile, bien qu'il n'arrive que rarement à atteindre les notes extrêmes du soprano léger.

Le répertoire lyrique nous offre quantité de rôles caractéristiques pour tous ces différents types de voix. Par exemple : rôles de soubrettes ou de très jeunes héroïnes (Gilda dans *Rigoletto*), pour le soprano léger; rôles tragiques (en particulier certains rôles de Verdi et de Wagner), pour le soprano dramatique; héroïnes jeunes, mais en même temps plus « formées » que ne le sont celles incarnées par le soprano léger (Marguerite dans *Faust* ou Mimi dans *La Bohème*) pour le soprano lyrique.

De plus, certains compositeurs italiens ont créé un type intermédiaire entre le soprano dramatique et le soprano lyrique, le soprano *lirico-spinto*. Il s'agit en somme d'une voix lyrique puissante, capable d'assumer une responsabilité dramatique. De nombreux opéras de Verdi et de Puccini exigent ce type de voix.

De même, les Allemands distinguent entre un type de voix qu'ils nomment le *Zwischenfach* (emploi intermédiaire) qui équivaut au *lirico-spinto* et celui qu'ils appellent *hochdramatisch* (hautement dramatique). Le premier type convient à certains rôles peu dramatiques de Wagner (tels que Elsa dans *Tannhäuser*, Eva dans *Les Maîtres Chanteurs* et même Sieglinde dans *La Walkyrie*), alors que le deuxième type — qui porte au paroxysme, si j'ose dire, les caractéristiques du soprano dramatique — convient aux grands rôles wagnériens tels que Brunhilde, Isolde et Kundry.

Il faut observer à présent que si, de nos jours, ces différents types de voix se trouvent fermement établis et admis de manière universelle, il n'en a pas toujours été ainsi. Certes, nous devons sans doute la création des trois catégories principales que nous venons de décrire à certains opéras de Mozart (en particulier à *Don Giovanni* où les rôles de Donna Anna, Donna Elvira et Zerlina sont incarnés respectivement par un soprano dramatique, un soprano lyrique et un soprano léger). Toutefois — outre le fait que les opéras de Mozart constituent, pour l'époque, de véritables exceptions à cet égard [1] —, les genres en question n'y sont pas aussi clairement définis que ce n'est le cas aujourd'hui. C'est en particulier la voix de soprano dramatique qui correspond le moins à l'idée que nous nous en faisons à l'heure actuelle. En effet, le rôle de Donna Anna, par exemple (et on pourrait dire la même

1. Voir R. Leibowitz : *Histoire de l'Opéra*. Nous avons soutenu la thèse que même les opéras italiens de Mozart n'appartiennent pas réellement à la tradition italienne (universelle à l'époque), mais constituent plutôt les prémices du futur opéra allemand.

chose du rôle de Fiordilidgi dans *Cosi fan tutte*), qui n'exige sans aucun doute des inflexions réellement dramatiques, n'en exige pas moins une agilité ainsi qu'une légèreté véritables que l'on ne trouve que fort rarement chez les authentiques sopranos dramatiques de notre époque.

Parmi les successeurs de Mozart, même des compositeurs tels que Beethoven et Carl-Maria von Weber (que l'on peut considérer spécifiquement comme les véritables créateurs de l'opéra allemand) restent fidèles — le dernier surtout — à ce type de voix (soprano dramatique capable de vocaliser avec agilité) ainsi qu'en témoignent le grand air de Léonore dans *Fidelio* et surtout maintes pages des rôles d'Agathe du *Freischütz*, d'Euryanthe et de Rezia dans *Obéron*.

Si, quittant l'opéra allemand, nous nous tournons vers l'opéra romantique italien de la première moitié du XIX[e] siècle, ce même état de choses se vérifie avec plus d'évidence encore. En effet, un très grand nombre d'héroïnes des opéras de Rossini, Bellini, Donizetti ainsi que des premiers opéras de Verdi (jusqu'au *Trovatore* et *La Traviata*), exigent une voix de soprano (parfois même de mezzo-soprano — c'est surtout le cas de beaucoup d'opéras de Rossini mais aussi du *Macbeth* de Verdi), capable d'être à la fois dramatique et légère. Les protagonistes de ce genre se voient effectivement confier des rôles dont la vraisemblance dramatique nécessite des dons de tragédienne ainsi qu'une voix aux inflexions poignantes et passionnées, mais en même temps la plupart de ces rôles comportent des passages (généralement des airs entiers), de bravoure où la virtuosité vocale s'exprime en des figures mélodiques devenues depuis l'apanage des sopranos légers.

Une telle conception spécifique de la voix de soprano (ou de mezzo-soprano selon le cas), crée de nombreux problèmes et obstacles à l'heure actuelle où le « compartimentage » des types vocaux, inconnu autrefois, rend difficile et interdit même parfois l'exécution correcte de certains ouvrages. C'est ainsi que, jusqu'il y a peu de temps encore on faisait chanter le rôle de Rosina du *Barbieri di Siviglia* [2], par un soprano léger, alors que le rôle est en fait conçu pour un mezzo-soprano sachant vocaliser. Ce faisant on était non seulement obligé de sacrifier ou de transposer un

2. L'un des rares opéras de Rossini qui a survécu — mais fort mal, ainsi que nous allons le comprendre tout de suite — à la carence des chanteurs capables d'en tenir les rôles principaux.

grand nombre de passages à cause de la tessiture trop grave, mais on arrivait même à fausser le sens dramatique du rôle, puisque les jeunes héroïnes de Rossini sont des filles bien « terre à terre », sachant parfaitement « ce qu'elles veulent » et non point ces personnages fluets et presque irréels tels qu'ils se présentent à nous lorsqu'ils sont incarnés par des sopranos légers.

Un cas comme celui de *La Traviata* est tout aussi significatif. Du fait que le rôle de Violetta comporte de nombreux passages d'agilité dans le premier acte, il est souvent chanté par des sopranos légers qui se tirent fort bien (techniquement parlant) des difficultés vocales de ces passages, mais qui faussent complètement le sens du rôle dans les actes suivants. Par contre, il nous est aussi arrivé d'entendre ce rôle chanté par des sopranos lyrico-dramatiques (*lirico-spinto*) qui ont su donner le relief nécessaire aux moments tragiques de l'ouvrage, mais dont l'agilité insuffisante (pour ne pas dire inexistante) se faisait cruellement remarquer au cours du premier acte.

* * *

De tout ce qui précède il ressort clairement que la conception de certains types de voix et même celle de l'art du chant en général ont fortement changé au cours de ces cent et quelques années qui nous séparent des ouvrages de Rossini, Bellini, Donizetti et de ceux de la jeunesse de Verdi, puisqu'il doit aller de soi que ces compositeurs ont écrit leurs rôles pour des types de cantatrices et de chanteurs qui devaient être aussi courants à l'époque qu'ils sont rares de nos jours.. Quelle est cette évolution? Quels sont les changements profonds qui ont bouleversé l'art du chant et quelles en furent les raisons? C'est à ces questions qu'il nous faut essayer de répondre.

B) *L'évolution de l'art du chant en relation avec l'évolution de l'opéra.*

L'évolution de l'art du chant est étroitement liée à celle de l'opéra en général. Sans pouvoir approfondir ici cette question autant qu'elle le mériterait, il nous suffira de dire qu'un des facteurs les plus importants de cette évolution s'avère être la tendance toujours plus poussée vers un art qu'à défaut d'un meilleur terme nous nommerons *réaliste*. En effet, il ne peut guère faire de doute

que les premiers opéras — et cela est plus ou moins vrai jusqu'à Mozart — se bornent pour une grande part à une représentation purement symbolique et hautement stylisée des différents éléments du drame. L'action est généralement quelque peu statique, si j'ose dire, les conflits psychologiques et les passions des différents personnages s'expriment — on peut l'affirmer presque sans exagérer — en des formules avant tout conventionnelles. De manière générale, nous n'avons pas affaire ici à des *drames musicaux*, mais à des représentations théâtrales chantées et c'est à l'art du chant seul que revient la fonction de créer les symboles et éléments stylistiques nécessaires à la constitution du contenu dramatique. Nous pouvons dire, par conséquent, qu'en somme l'art lyrique pré-mozartien est avant tout un prétexte à des « exhibitions » de chant et cet état de choses se vérifie parfaitement lorsque l'on songe au fait qu'à l'époque dont nous parlons, les rôles des héroïnes principales n'étaient pas assumés par des femmes mais par des castrats. L'existence même des castrats nous prouve que ce qui comptait essentiellement n'était pas la *vraisemblance* (psychologique ou autre), mais *une certaine manière de chanter*.

Or, ces castrats étaient des virtuoses du chant. La plupart des particularités techniques qui constituent dans leur ensemble la virtuosité vocale furent inventées et perfectionnées par eux. On peut affirmer que l'art du chant en général se confond alors avec cette virtuosité vocale. En quoi consiste-t-elle? Principalement en un certain nombre de figures mélodiques précises de caractère *ornemental* : trilles, mordants, appogiatures de différentes sortes, arpèges, roulades, gammes rapides (diatoniques ou chromatiques). L'exécution correcte de toutes ces figures ornementales constitue la base même de l'art de bien chanter. Parce que toutes ces figures ornent, en l'*embellissant*, la mélodie vocale, on a nommé cette manière de chanter le *bel canto* [1].

3. Nous voyons donc que ce terme a une signification tout à fait précise qui est quelque peu tombée dans l'oubli à présent. Cela fait que, aujourd'hui, on applique la notion du *bel canto* généralement de manière fausse. Il est évident, par exemple, que les opéras italiens de Puccini n'offrent aucune possibilité au déploiement du *bel canto*, puisqu'ils ne contiennent pour ainsi dire aucun passage de virtuosité vocale dans le sens que nous venons de définir. De même un chanteur comme Caruso, par exemple, ne peut en aucune manière être considéré comme un représentant du *bel canto* étant donné qu'il n'était pas particulièrement versé dans l'art d'embellir la mélodie par les figures ornementales précises que nous venons de nommer.

***

Toutefois, l'opéra ne pouvait guère en rester là. Il me semble que c'est Mozart qui eut le premier la volonté d'insuffler à l'art lyrique un contenu plus concret et plus « réaliste ». La plupart des opéras de Mozart abandonnent la voix de castrat, ses personnages quittent leur piedestal symbolique et compassé pour devenir des êtres « en chair et en os », l'action dramatique s'intensifie, les passions et les conflits deviennent vivants, nuancés, complexes. Il est clair que des ouvrages tels que *Le Nozze di Figaro* ou *Don Giovanni* ne sont plus du tout des prétextes à virtuosité vocale, à des exhibitions de *bel canto*, mais qu'il s'agit ici de véritables *drames musicaux* [4].

Il va de soi que des ouvrages de ce genre devaient peu à peu reléguer la pure virtuosité vocale au deuxième plan. Cependant, bien qu'elle ne constitue plus chez Mozart l'élément primordial, cette virtuosité n'en disparaît pas pour autant. Nous savons en effet (et nous en avons déjà parlé plus haut), que de nombreux rôles mozartiens font appel à certains principes issus du *bel canto*. Il en va de même chez les successeurs allemands de Mozart (Beethoven et Weber), et cela est plus vrai encore chez ses successeurs italiens. En effet, le *bel canto* connaît une période triomphale, si j'ose dire, dans l'opéra romantique italien de la première moitié du XIXe siècle qui va des opéras de Rossini, en passant par ceux de Bellini et Donizetti, jusqu'aux premiers opéras de Verdi.

***

Il est vrai cependant que, bien qu'il serve dans les ouvrages de cette époque à souligner et à caractériser certains éléments dramatiques concrets, le *bel canto* devait néanmoins se résorber peu à peu au sein de la tendance « réaliste » de plus en plus poussée qui est le propre de l'évolution de l'art lyrique de l'époque suivante [5].

4. Précisons que ce terme est, lui aussi, sujet à toutes sortes de confusions. On en attribue généralement la parenté à Wagner, mais on oublie que Mozart déjà intitule son *Don Giovanni*, *dramma giocoso;* Donizetti nomme sa *Lucia di Lamermoor*, *dramma tragico*, etc. De manière générale, nous rencontrons le terme *melodramma* chez tous les Italiens du XIXe siècle.

5. Il faut dire néanmoins que l'art du *bel canto* continue à être la préoccupation fondamentale de l'enseignement du chant tout au long du XIXe siècle. C'est ainsi que, même en Allemagne, un théoricien du chant tel que Richard Dannenberg publie un traité *(Handbuch der Gesangskunst)*

En effet, la virtuosité vocale en soi ne peut subsister ici qu'en tant que moyen d'expression *spécial*, si j'ose dire : caractérisation de tel ou tel élément dramatique particulier. En tant que moyen d'expression *général* elle est condamnée à disparaître, puisque l'exhibition de la virtuosité vocale pure « ne fait pas sérieux » là où le réalisme constitue le projet essentiel.

Un tel état de choses se vérifie particulièrement dans une œuvre comme *La Traviata* (l'une des dernières où il est encore fait appel à certains éléments du *bel canto*). Cette œuvre — qui, par ailleurs, est peut-être à l'origine de ce que l'on a nommé plus tard *le vérisme* — pousse le souci réaliste plus loin qu'aucun opéra précédent (il est sans doute le premier opéra qui situe l'action à l'époque même où il est conçu); aussi la figure de Violetta, héroïne principale, est un personnage tragique qui s'exprime en un langage passionné mais sobre, complètement dépouillé de toute *fioriture* [6]. Les deux seuls moments où les fioritures ont droit de cité correspondent à des situations tout à fait spéciales au sein du premier acte : duo avec Alfredo, où Violetta assume à dessein un caractère frivole; air de Violetta *Sempre libera*, où, après le départ de ses invités, notre héroïne se laisse aller à une sorte de joie hystérique à l'idée de pouvoir profiter des quelques plaisirs que la vie lui réserve encore.

Si, dans *La Traviata*, l'opposition du *bel canto* et du chant « réaliste » se réalise encore au sein d'un même personnage, la séparation des deux modes de chant s'accompagne généralement à l'époque d'une spécialisation plus radicale. Je veux dire que le *bel canto*, pour autant qu'il réussit à se maintenir, devient l'apanage d'une seule catégorie de chanteurs, à savoir le soprano léger [7]. Il se peut, en fait, que cette spécialisation fut introduite dès la première moitié du XIXe siècle par le grand opéra français de

dont la première édition est de 1889, mais qui connut trois autres éditions successives jusqu'en 1912), où un important chapitre se trouve consacré à l'agilité vocale *(Kehlfertigkeit)*. Ce chapitre traite effectivement de tous les éléments de la technique ornementale que nous avons nommés plus haut et dont la maîtrise constitue à proprement parler l'art du *bel canto*. Les chanteurs eux-mêmes, par contre, font de moins en moins usage de cet enseignement.

6. Notons que ce terme s'applique précisément à la notion de *bel canto*, appelé aussi souvent *canto fiorito*.

7. Trait significatif : on appelle souvent le soprano léger un *soprano colloratura*.

Meyerbeer et d'Halévy [8]. Quoi qu'il en soit, elle est un fait accompli dès la deuxième moitié du XIXe siècle.

Nous en arrivons ainsi à l'opéra de Wagner, dont l'une des préoccupations fondamentales réside dans la révolte contre les conventions lyriques traditionnelles, où, par conséquent, l'art du *bel canto* a complètement perdu droit de cité et où se trouve créé ce nouveau type de chanteur hautement dramatique auquel il a déjà été fait allusion. Il en va de même dans l'opéra de Puccini, où le réalisme est porté à son comble. Nous ne trouvons dans tous les ouvrages de Puccini qu'un seul personnage qui fasse usage — et encore, fort sporadiquement — de la virtuosité vocale, la frivole Musetta de *La Bohème*. Par ailleurs, Puccini adopte bien souvent le type hautement dramatique de Wagner, en particulier dans *Tosca* (personnages de Floria Tosca et de Mario Cavaradossi), et surtout dans *Turandot* (personnage de la princesse Turandot).

II

L'art de chanter de la Callas

A) *La réactivation du* bel canto *et l'extension des moyens vocaux.*

Récapitulons : l'opéra tend vers un réalisme de plus en plus poussé qui culmine sans doute dans l'œuvre de Puccini. Ce faisant, le *bel canto* tend à disparaître et ne subsiste que comme une sorte de spécialité réservée à la voix de soprano léger. De manière générale, le souci de vraisemblance psychologique et dramatique exige un choix plus vaste, une gamme plus nuancée de catégories vocales que ce ne fut le cas autrefois, ce qui entraîne une spécialisation de plus en plus prononcée des chanteurs selon leurs « emplois » typiques. Telle était, *grosso modo*, la situation, si l'on peut dire, à laquelle était parvenu l'art du chant dans la première moitié de notre siècle.

8. Une partition comme celle de *La Juive* de Halévy est tout à fait caractéristique à cet égard. Le personnage « sérieux » d'Esther s'exprime constamment en un style vocal sobre et « réaliste », alors que les fioritures sont réservées à un personnage « frivole », la princesse Eudoxie. Des distinctions semblables se trouvent aussi dans les opéras de Meyerbeer.

Nous sommes en mesure, à présent, de peser les avantages ainsi que les inconvénients de cette situation. Le côté positif de notre bilan est facile à comprendre puisqu'il s'avère être le résultat, inéluctable en quelque sorte, des exigences mêmes des œuvres composées au cours de ces cent dernières années. De l'autre côté, il est clair que cette situation devait comporter des désavantages très réels puisqu'il devenait presque impossible de faire entendre une vaste et très importante partie du répertoire lyrique de manière correcte.

Nous avons déjà fait allusion au fait que la plupart des opéras de Rossini avaient disparu du répertoire et que même un ouvrage tel que *Il Barbieri di Siviglia* n'avait réussi à s'y maintenir que grâce à une sorte d'expédient, à savoir la transposition d'un rôle de mezzo-soprano dans la tessiture du soprano léger. Il en va de même pour quantité d'autres opéras de cette époque, disparus ou maintenus grâce à des « adaptations » semblables. Il ne pouvait donc rester qu'une seule alternative : laisser se prolonger un tel état de choses ou trouver des interprètes capables de faire revivre le répertoire en question, c'est-à-dire rendre justice complètement et de façon authentique aux exigences vocales qu'il implique.

Il ne peut faire de doute qu'en Maria Meneghini Callas nous ayons affaire à l'une des premières interprètes de ce genre.

***

Voici par conséquent une première et fort significative raison du succès absolument unique de la Callas : il est possible de dire, en effet, que cette cantatrice n'a presque rien de commun avec les autres artistes du chant de notre époque. Sa voix ne se laisse point cataloguer selon les catégories courantes, puisqu'elle constitue une sorte de synthèse de toutes ces catégories. Il est vrai qu'en ce sens le phénomène qu'elle représente n'est pas entièrement nouveau, puisqu'il ne fait que réactiver un type de voix qui devait nécessairement exister avant cette spécialisation selon des catégories distinctes dont nous avons cherché à comprendre les raisons. Il reste, néanmoins, que l'un des traits originaux (nous verrons plus loin que ce n'est pas le seul) de l'art de la Callas réside en une prise de conscience fort lucide de la nécessité même de la réactivation du *bel canto*.

Il nous est impossible de dire par quel processus la Callas est arrivée à un tel résultat; nous pouvons supposer seulement que, ayant découvert à un moment de sa carrière le répertoire italien romantique, elle a pris la décision de se forger l'instrument nécessaire à son interprétation. Cela veut dire tout simplement qu'elle s'est mise à étudier la technique précise et plus ou moins oubliée du *bel canto.* Ici encore nous ne sommes pas en mesure de dire de quelle manière notre artiste a procédé, mais nous pouvons constater que — probablement seule parmi les artistes lyriques de notre époque — la Callas a réussi de se rendre maître complètement des principes mêmes de cette technique. Les faits, en tout cas, sont là et ils s'avèrent probants : la Callas sait exécuter à la perfection toutes les figures ornementales (trilles, roulades, arpèges, appogiatures, gammes diatoniques et chromatiques rapides), qui constituent les éléments fondamentaux du *bel canto.*

Mais il y a autre chose encore : le registre de la voix de la Callas s'étend sur plus de deux octaves et demi, du *sol dièse* grave jusqu'au *mi bémol* aigu. C'est là une autre caractéristique qu'elle est probablement la seule à posséder de nos jours. Il se peut qu'ici encore le phénomène ne soit pas entièrement nouveau, puisqu'il semble que des artistes telles que la Pasta, la Falcon et la Malibran possédaient des registres analogues; il n'empêche que le fait même d'avoir développé un registre semblable accentue encore les mérites de notre *diva.*

Une chose est claire et indubitable : la maîtrise parfaite de l'art du *bel canto* ainsi que l'extrême étendue de son registre vocal font que la Callas est capable de donner des interprétations authentiques et convaincantes d'une grande quantité de rôles d'héroïnes du répertoire lyrique. Détruisant un certain nombre de fausses traditions selon lesquelles ces rôles furent peu à peu distribués à différents types de cantatrices, la Callas passe avec une aisance égale de la « dramatique » Norma à la « légère » Amina (de *La Somnambula* de Bellini [9]) de la « grave » Lady Macbeth à « l'aiguë » Violetta de Verdi et même du mezzo-soprano de Rosina [10]

9. La distribution de ces deux rôles à deux cantatrices différentes ne peut, en effet, constituer qu'une fausse tradition, puisque Bellini les composa pour une seule et même cantatrice, Giuditta Pasta.

10. C'est ici que, chantant le rôle dans sa tessiture originale, la Callas nous fait entendre — dans son enregistrement du *Barbieri di Siviglia* — le *sol dièse* et le *la bémol* graves.

au « soprano léger » de la Lucia de Donizetti [11] ou de la Gilda de *Rigoletto* [12].

***

Mais, demandera-t-on, la Callas chante-t-elle tous ces rôles avec un égal bonheur? Donne-t-elle réellement de tous ces rôles une interprétation impeccable, ou n'y a-t-il pas des rôles pour lesquels elle fait mieux que pour d'autres? Autre chose encore : passer ainsi continuellement d'un rôle d'un certain genre à un autre qui exige des qualités très différentes, n'est-ce pas là un abus dont les qualités vocales et artistiques de notre cantatrice doivent, en fin de compte, souffrir et se ressentir? C'est ici qu'il nous faut faire intervenir certaines considérations liées aux différentes conceptions de l'art du chant, considérations sans lesquelles l'on ne saurait guère répondre à de telles questions.

Bien qu'il soit absolument impossible d'avancer des preuves en cette matière, j'imagine volontiers que l'instrument vocal de la Callas ressemble à celui dont disposaient les grandes cantatrices de la première moitié du XIXᵉ siècle (dont nous avons déjà nommé quelques-unes). En d'autres termes — et inversement en quelque sorte — nous pouvons nous faire une idée de l'art d'une Pasta, d'une Falcon ou d'une Malibran en écoutant chanter la Callas. Or, il semble évident d'après les rôles qu'elles chantaient (et parmi lesquels un grand nombre furent composés spécialement pour elles), qu'elles passaient avec autant de facilité que le fait la

11. Où elle chante le *mi bémol* aigu.

12. Il n'est peut-être pas sans intérêt de relater le fait suivant : l'excellent chef d'orchestre qu'est Carlo Maria Giulini me raconta que dans une conversation qu'il eut avec Toscanini au cours des dernières années de la vie du grand *maestro*, celui-ci lui dit que, selon son opinion, le rôle de Gilda ne pouvait prendre sa pleine signification que s'il était chanté par un soprano dramatique. Une telle opinion, qui va à l'encontre de toutes les idées reçues et de toutes les habitudes, prouve à quel point la véritable tradition vocale ainsi que la véritable compréhension du sens dramatique étaient restées choses vivantes dans la conscience d'un des plus grands interprètes du répertoire italien. En fait, Toscanini semble avoir perçu très clairement que le côté tragique du rôle de Gilda (côté qui doit en tout cas dominer au dernier acte) s'évapore en quelque sorte lorsque ce rôle est confié à un soprano léger. De même l'opinion du *maestro* implique la nostalgie d'un type de cantatrice dramatique possédant une suprême légèreté dans le registre aigu ainsi que, d'une manière générale, une véritable technique du *bel canto*.

Callas d'un rôle à un autre. Nous avons déjà signalé le fait que Bellini composa pour la Pasta deux rôles fort différents, Norma et Amina. Nous savons aussi que la Falcon avait un registre extrêmement étendu, depuis un grave sombre comme celui d'un véritable mezzo-soprano, jusqu'à un aigu d'une grande légèreté. Tel devait être également le cas de la Malibran qui fut aussi célèbre pour ses interprétations des rôles de mezzo-soprano de Rossini que pour celles des héroïnes tragiques des opéras de Bellini. Ce qui frappe, par conséquent, chez toutes ces cantatrices ce n'est pas seulement qu'elles transcendent les catégories (encore inexistantes à leur époque), de voix de sopranos spécialisées, mais qu'elles arrivent même à combiner la voix de mezzo-soprano avec celle de soprano proprement dite. L'impression qui se dégage de tout cela est que nos artistes devaient être surtout des mezzo-sopranos qui avaient su développer un registre aigu étendu (sans doute grâce à la légèreté vocale que leur conférait la technique du *bel canto* [13]). C'est peut-être avant tout cette combinaison de deux types de voix qui caractérise au plus haut point l'art de nos artistes du siècle dernier tout comme celui de la Callas. Mais en parlant d'une telle combinaison de voix différentes on implique nécessairement une qualité hétérogène et c'est ici que nous touchons à l'un des points les plus délicats de la question. En effet, c'est justement cette qualité hétérogène de l'instrument vocal de la Callas qui constitue l'un des aspects de son art qu'on lui reproche le plus. On dit volontiers de la voix de la Callas qu'elle n'a pas le même timbre dans l'aigu que dans le grave, qu'il s'agit en somme de deux voix différentes. Nous sommes entièrement d'accord et nous répétons qu'il ne saurait guère en être autrement puisque la Callas représente précisément pour nous ce type de cantatrice où la voix de mezzo-soprano a réussi de s'allier à celle de soprano

13. Reynaldo Hahn (dans son recueil de conférences intitulé *Du Chant)* cite cette anecdote lue dans les *Souvenirs* de Legouvé : « La voix de Mme Malibran était une voix de mezzo-soprano (...). Eh bien! un roi conquérant, serré entre deux royaumes étrangers, n'est pas plus tourmenté du besoin d'entrer chez ses deux voisins, que la Malibran de faire une excursion dans les deux voix limitrophes de la sienne... Quelle fut notre surprise de l'entendre, un jour, exécuter un trille sur la note extrême du soprano! » Dans le même ordre d'idées, nous savons que la célèbre Pisaroni possédait une véritable voix de contralto. Stendhal l'entendit pourtant dans la *Semiramide* de Rossini (considéré comme un rôle de soprano) et il semble qu'elle provoqua l'enthousiasme le plus unanime.

proprement dite [14]. Seulement nous ne sommes pas d'accord avec ceux qui voient en cela un défaut. En fait, l'appréciation en cette matière dépend entièrement de l'idée que l'on se fait du chant en général. Il est évident que pour nos oreilles actuelles, habituées aux voix « spécialisées », l'homogénéité du timbre vocal constitue une qualité essentielle, et comme une sorte de *conditio sine qua non* de l'art de bien chanter. Mais, faisons pour un instant table rase de ces habitudes et essayons d'écouter la musique du répertoire romantique italien en nous efforçant de saisir ses héroïnes principales selon leur caractère authentique. Nous nous apercevrons alors que ce qui leur confère leur véritable existence ce n'est pas la beauté de la voix de telle ou telle cantatrice, non plus qu'une égalité de timbre, mais un certain nombre d'inflexions musicales très spécifiques qui exigent une grande variété de timbres, une gamme de moyens vocaux très étendue, qualités qui sont dans une grande mesure *incompatibles* avec l'homogénéité de la voix.

C'est en cela que réside précisément l'un des « secrets » de l'art de la Callas [15] : elle est l'une des premières cantatrices qui ait eu le courage de rompre avec certaines habitudes fortement incrustées de l'art du chant et de braver ainsi — en étendant considérablement ses moyens vocaux — le courroux d'un grand nombre de « connaisseurs » selon les conceptions desquels elle aurait sacrifié la beauté vocale à une sorte de mégalomanie de « star » insatiable. Et c'est parce qu'elle n'a pas craint de faire certains sacrifices à l'égard de cette notion étroite et conventionnelle de beauté vocale, qu'elle a réussi à faire revivre tout un répertoire, un grand nombre de rôles prestigieux et, partant, un ensemble de vraies richesses musicales qui semblaient vouées à l'oubli.

14. Savoir si la Callas était à l'origine — à l'instar de la Pisaroni ou de la Malibran — une véritable contralto ou mezzo dont la voix se serait développée vers l'aigu, ou *vice versa*, c'est là une question qui n'est pas d'une importance primordiale pour notre propos. Il nous suffit de constater qu'elle a effectivement su allier les deux types de voix.

15. Encore une fois, ses détracteurs ont raison lorsqu'ils parlent du manque d'homogénéité de sa voix, de ses aigus parfois stridents, etc. Il semble d'ailleurs que les contemporains de la Pasta ou de la Malibran notaient déjà des caractéristiques semblables à propos de ces cantatrices. Seulement leurs constatations n'impliquaient aucun reproche. C'était même en cela qu'ils voyaient l'un des points les plus hauts de l'art d'incarner, par la voix, des personnages tels que les héroïnes de l'opéra de leur temps.

B) *Le modernisme de la Callas.*

Notre analyse de l'art de chanter de la Callas s'est bornée jusqu'à présent à son aspect rétrospectif si j'ose dire, puisque nous n'avons parlé que de la manière dont notre artiste a su faire revivre certaines particularités du chant d'autrefois, ce par quoi elle est en mesure de donner des interprétations authentiques d'un ensemble d'ouvrages très beaux, certes, mais dont la plupart datent d'il y a plus d'un siècle. N'a-t-elle réussi que cela? Si tel était le cas, sa réussite serait déjà très grande, mais elle aurait en même temps quelque chose de louche, puisque cela voudrait dire que notre artiste aurait ignoré systématiquement certaines acquisitions plus récentes de l'art de chanter, qu'elle serait en somme passée à côté d'une évolution non seulement fort justifiée et nécessaire (étant donné qu'elle est issue d'un ensemble d'authentiques chefs-d'œuvre), mais qui a, de plus, fortement enrichi le domaine de l'art vocal en général. Nous essayerons de montrer à présent qu'il n'en est rien et que l'art de la Callas cherche constamment à intégrer tout ce que le répertoire lyrique récent a créé en matière de moyens d'expression nouveaux, ce par quoi notre artiste répond réellement aux exigences de l'opéra moderne.

***

Je ne sais quel critique italien a inventé pour la Callas le terme *voce di soprano assoluta*, voulant dire par là qu'il n'existe en somme aucun rôle de soprano que la Callas ne serait pas en mesure d'affronter. Le terme me paraît bien choisi puisqu'il correspond en grande partie à la réalité. Nous avons vu, en effet, que la Callas avait su retrouver avec succès cet universalisme de la technique vocale tel qu'il existait avant la fameuse spécialisation qui caractérise l'art du chant moderne. Il nous faut essayer de comprendre maintenant de quelle manière notre cantatrice a su aborder ces rôles de « spécialistes » précisément, et de quelle manière aussi elle parvient aujourd'hui à passer d'une spécialité à l'autre.

Il existe, parmi les amateurs de la Callas, une catégorie d'auditeurs qui lui accordent toutes les qualités vocales et artistiques tant qu'il s'agit du répertoire ancien, mais qui voudraient lui interdire l'accès de l'opéra moderne. Leurs arguments sont les

suivants : d'un côté la voix « abstraite » de la Callas, formée à l'école du *bel canto*, ne convient nullement à l'incarnation des héroïnes réalistes de l'opéra vériste; d'un autre côté, lorsqu'elle aborde l'opéra vériste, la Callas se voit obligée de forcer sa voix ce qui ne peut que lui nuire. De tels arguments ne m'ont jamais convaincu. Tout d'abord, ils me semblent reposer sur un certain malentendu. En effet, la science du *bel canto* n'a jamais empêché notre *diva* de chercher à donner aux héroïnes romantiques qu'elle incarne un contenu dramatique concret. En d'autres termes, cette science n'a jamais constitué pour la Callas un but en soi, mais un moyen technique sans lequel il est impossible de rendre justice à certains rôles. Il serait d'ailleurs complètement faux de croire que des compositeurs tels que Rossini, Bellini et Donizetti écrivaient leurs opéras uniquement pour faire briller les qualités vocales de leurs protagonistes. Il me semble aller de soi, par contre, qu'en composant des rôles d'héroïnes aussi passionnées que Semiramide, Norma ou Lucia, ils entendaient bien faire saisir ces passions ainsi que les conflits qui en résultent, de façon tout à fait concrète et palpable. En tant que compositeurs d'opéras ils disposaient pour cela d'un moyen d'expression précis et efficace : l'écriture vocale. Or, l'écriture vocale de cette époque se réalisait surtout de par une technique conventionnelle et spécifique : le *bel canto.*

Peut-on dire que les choses ont changé depuis lors d'une manière essentielle? Je ne le crois pas. Certes, la conception même du drame musical a subi des transformations et il en va de même pour l'art du chant. Mais le drame musical — aussi vériste qu'il soit —, est-il vraiment devenu autre chose? L'œuvre d'art soi-disant réaliste se confond-elle avec la « vie »? Ne reste-t-elle pas — quelles que soient les tendances esthétiques qui l'animent ou qu'elle exprime — un « objet » irréel dont le sens ne peut se communiquer qu'à travers des moyens d'expression conventionnels? Il nous paraît donc évident que l'art lyrique de ces cent dernières années, tout en introduisant des moyens d'expression souvent d'une très grande nouveauté, n'a changé en rien l'essence même du drame musical dont la problématique fondamentale est toujours restée la même, à savoir créer des personnages, des passions et des conflits par des moyens musicaux, c'est-à-dire par un ensemble d'éléments qui constituent un système conventionnel.

Par conséquent, nous ne pouvons guère admettre le point de

vue selon lequel la voix et l'art de chanter de la Callas conviendraient à une certaine esthétique du drame musical, alors qu'ils seraient déplacés au sein d'un style lyrique obéissant à une esthétique autre. Il reste à se demander seulement si notre cantatrice a su se rendre maître des moyens vocaux nouveaux tels que l'exigent les opéras plus récents.

Ici notre réponse ne saurait être qu'affirmative. Il ne peut guère faire de doute, en effet, que des rôles de soprano lyrique proprement dits (tels les Manon, Mimi et Madame Butterfly de Puccini), conviennent parfaitement à l'art de chanter de la Callas. La légèreté si caractéristique de sa voix lui permet de donner de ces héroïnes jeunes des interprétations convaincantes; de même les inflexions dramatiques bien connues de la Callas arrivent à exprimer le côté tragique de ces personnages. Il est significatif de constater par ailleurs, de quelle manière l'art de la Callas arrive à transposer ici la virtuosité vocale sur un plan qui est justement le fondement même du chant moderne, à savoir la pureté du timbre. Cela, elle l'obtient grâce à une extraordinaire science de l'émission du son; elle possède la faculté, par exemple, de « filer les sons » d'une manière presque unique à l'heure actuelle, pouvant ainsi rivaliser avec les plus grandes « spécialistes » (la Tebaldi entre autres), sur leur propre terrain. De plus, ici, comme dans tous les rôles qu'elle chante, la Callas sait exprimer admirablement les moindres fluctuations du sens dramatique par un phrasé musical parfait. Ce sens du phrasé prouve justement à quel point elle a saisi les véritables problèmes musicaux des œuvres qu'elle interprète.

Mais s'il est encore relativement aisé d'accepter la Callas dans les rôles de soprano lyrique, elle rencontre de fortes résistances dès qu'elle aborde des rôles à proprement parler dramatiques. L'exemple de *Tosca* vient aussitôt à l'esprit et c'est ici que même certains amateurs parmi les plus fidèles de la Callas ont cru juste d'élever des protestations. Et pourtant j'avoue qu'ici encore son art m'a entièrement convaincu. Certes j'ai pu remarquer, aussi bien que n'importe qui, les passages où sa voix semblait être forcée; j'ai remarqué ses notes aiguës presque criées, ainsi que le manque d'homogénéité de son timbre en général. Mais après tout, le personnage de Floria Tosca est-il de nature à pouvoir être créé par une émission vocale constamment égale et au timbre pur? Il nous semble plutôt que ce personnage, l'un des plus « réalistes » et des

plus dramatiques qui soient, n'arrive à nous convaincre que lorsque celle qui l'incarne met en œuvre toute la gamme des ressources vocales possibles, depuis le son filé le plus pur jusqu'au cri, depuis le registre grave poitriné et sombre jusqu'à l'aigu le plus éclatant et même strident, depuis l'émission sonore légère et délicate jusqu'à l'attaque violente et forcée. Ici encore — dans l'interprétation de notre artiste — toutes ces ressources vocales s'appuient constamment sur un sens musical profond qui lui permet à chaque instant de trouver le phrasé juste, traduisant ainsi à la perfection la moindre inflexion du texte [16].

Encore une fois, il me semble que, dans le cas qui nous occupe' la Callas a su sacrifier certains éléments conventionnels de la technique du chant et risquer « le tout pour le tout » afin d'arriver à une incarnation aussi convaincante que possible d'un personnage complexe et articulé avec une grande variété de moyens.



En attirant l'attention sur la notion de *risque* qui est l'une des plus hautes caractéristiques de toute l'activité de la Callas [17], il nous semble avoir touché à l'un des aspects essentiels de ce qui constitue le modernisme de notre artiste. Nous nous efforcerons, pour conclure, de faire saisir de manière plus précise encore cette qualité qui fait de la Callas un phénomène unique à notre époque.

16. Je parle ici de l'enregistrement de *Tosca*, n'ayant jamais vu la Callas sur scène dans ce rôle. Il faut ajouter que l'autre vedette de ce disque est le prodigieux chef d'orchestre Vittorio de Sabata qui donne de l'œuvre une interprétation on ne peut plus fouillée et approfondie. Je ne sais pas dans quelle mesure les conceptions du chef ont influé sur la *prima donna;* en tout cas la collaboration de ces deux grands artistes a engendré une réussite d'un caractère tout à fait exceptionnel.

17. N'a-t-elle pas, récemment encore, abordé l'un des rôles de soprano dramatique le plus ardu qui soit, celui de la princesse Turandot dans l'œuvre de Puccini? Peut-être est-il possible de dire de son interprétation — telle du moins qu'elle se réalise dans son enregistrement phonographique (la seule que nous connaissions) — qu'elle fait ressortir un certain manque de puissance du volume vocal. D'un autre côté, cependant, la voix a su trouver un timbre extrêmement pénétrant, une émission perçante qui compense très largement ce manque et qui confère au personnage un aspect particulièrement cruel d'une extraordinaire vraisemblance dramatique.

Conclusion

Nous avons vu que l'un des mérites essentiels de la Callas réside dans le fait qu'elle a su transgresser les limites des catégories vocales auxquelles on avait soumis, depuis près de cent ans, la voix de soprano [18]. C'est en cela aussi que réside l'un des aspects les plus révolutionnaires de son art. Nous avons parlé en outre du soin minutieux avec lequel la Callas semble étudier ses rôles afin de donner de tous les personnages qu'elle incarne — et aussi divers qu'ils soient — une interprétation aussi convaincante que possible. Ce qui nous frappe dans cette activité, ce n'est pas seulement l'intelligence si extraordinaire que la Callas sait allier à son instinct d'artiste, mais peut-être essentiellement le fait même d'une prise de conscience aiguë des problèmes spécifiques qui se posent à la cantatrice moderne telle qu'elle la conçoit. Nous nous sommes borné, dans le cadre de cette étude, aux problèmes purement musicaux et vocaux; nous devons ajouter à présent que les préoccupations purement dramatiques constituent pour la Callas des problèmes non moins essentiels à la solution desquels elle s'est attaquée de manière non moins neuve et radicale. C'est ainsi que, tout d'abord, son jeu proprement dit est celui d'une grande actrice. Ici aussi les résultats auxquels elle parvient (et qui mériteraient une étude approfondie), sont dus à une prise de conscience réelle de la problématique du théâtre lyrique moderne. Puisque celui-ci tend, depuis un siècle déjà, vers un réalisme de plus en plus poussé, la vraisemblance dramatique exige de plus en plus impérieuse-

18. Il va de soi que ce qui vaut pour les voix de femmes s'applique tout aussi bien aux voix d'hommes. La spécialisation que nous avons décrite constitue un phénomène général qui a déterminé l'évolution de toutes les voix. C'est ainsi qu'on distingue aujourd'hui autant de catégories de voix de ténor, par exemple, que pour les voix de soprano (ténor léger, ténor lyrique, *lirico-spinto*, dramatique). Il est évident que cette spécialisation des voix d'hommes a eu des raisons et des origines semblables à celles qui ont déterminé la spécialisation des voix de femmes. Il y aurait donc place de nos jours pour une révolution au sein des voix d'hommes identique à celle opérée par la Callas dans le domaine des voix de femmes. A ma connaissance, deux hommes seulement ont fait une tentative semblable; ce sont le ténor Jan Pierce et le baryton-basse Marcello Cortis. Tous deux ont une connaissance réelle du *bel canto;* tous deux ont eu le courage d'affronter des rôles fort différents les uns des autres qui exigent des ressources vocales extrêmement diverses. Nous ne pouvons pas, cela va de soi, entrer ici dans les détails de cette discussion. Il nous semble que ceux qui nous ont suivi jusqu'à présent comprendront aisément ce dont nous voulons parler.

ment un jeu scénique pour le moins adéquat. En d'autres termes, il ne suffit plus de bien chanter, il faut encore savoir donner à son rôle un aspect scénique convaincant. Une telle nécessité — issue, répétons-le, de l'évolution même de l'art lyrique — implique également certaines « conditions » de l'apparence physique des personnages. Étant donné que chaque élément du drame se trouve de plus en plus concrétisé (et, inversement, éloigné de la stylisation primitive), il faut aussi que chaque personnage ait véritablement « le physique de son emploi [19] ». Ici encore la Callas a su innover de manière radicale. Bravant le mythe conventionnel de la « cantatrice grosse » (nous entendons aujourd'hui encore la théorie selon laquelle il faut être gros pour bien chanter), notre *diva* n'a pas reculé devant le risque de sacrifier sa santé en se faisant maigrir, au début de sa carrière, d'un nombre considérable de kilos. Nous voyons à présent que la publicité faite autour d'une telle métamorphose ne constitue pas un vain potin destiné à capter l'imagination d'un public avide de futilités, mais qu'elle est la conséquence normale d'un acte de courage réel inspiré par une authentique et moderne nécessité artistique [20].

L'on dit qu'elle fut fort laide à ses débuts. Je ne sais pas si c'est vrai, mais si tel était effectivement le cas, comment a-t-elle réussi à se transformer en cette figure éblouissante de beauté sous laquelle elle nous apparaît aujourd'hui? Mais ici s'arrêtent nos moyens d'investigation, car c'est peut-être en cela que réside le vrai secret de la Callas.

René LEIBOWITZ

19. Pourquoi, en vérité, essayer de créer des décors précis, par exemple, de situer l'action dans un cadre déterminé si, par ailleurs, l'aspect physique des personnages ne comporte qu'une faible part de vraisemblance?

20. Mon ami Michel Leiris me dit qu'il vient de lire un article où il est question de la célèbre cantatrice Elisabeth Schwarzkopf qui, à présent, a elle aussi entrepris de se faire maigrir. Leiris ajoute que, de toute évidence, la Callas « empêche tous ses collègues de dormir ». Cela non plus ne nous paraît pas constituer une considération futile.

Serge Mallet

« LA RÉPUBLIQUE DES DÉPUTÉS » VUE PAR ROGER PRIOURET

Au cours de toute la période qui précéda immédiatement le 13 mai et celle qui le suivit, de nombreux ouvrages d'hommes politiques ont traité des insuffisances du régime parlementaire, de son inadéquation à la société moderne et des réformes qu'il était nécessaire d'y introduire. Du célèbre pamphlet de Michel Debré : « Ces princes qui nous gouvernent » aux critiques beaucoup plus sérieuses de René Massigli et aux théorisations synarchiques de Blocq-Macart, tous avaient cette caractéristique de se situer dans les perspectives autoritaires et directoriales que le gaullisme tente d'exprimer. Œuvres de propagandistes plus que d'analystes, elles masquaient mal, sous les vocables rabâchés de l'intérêt national, les intérêts politiques et sociaux de leurs auteurs. Du point de vue de la sociologie politique, elles ne présentent aujourd'hui d'autre valeur que celle de nous permettre d'approfondir les tenants et aboutissants théoriques des inspirateurs de l'actuelle Constitution.

L'ouvrage de Roger Priouret, au contraire, est celui d'un homme de gauche », classique — on dirait de « centre-gauche » — d'un libéral convaincu, qui a, lors de la période d'instauration du nouveau régime, pris fermement position contre la Constitution autoritaire. A ce titre, « la République des députés » apparaît plus comme une autocritique que comme une condamnation. Il poursuit et approfondit un débat abordé, non sans hésitation, par Pierre Mendès France, au lendemain du référendum (déclaration à *l'Express*), et qui avait fait l'objet de controverses au sein du Comité Universitaire de défense de la République.

Roger Priouret a expliqué dans une lettre-préface à André Siegfried comment, journaliste parlementaire ayant suivi tous les débats de la IVe République, placé par ailleurs, de par ses fonctions à *La Vie française*, à un bon poste d'observation de l'évolution des rapports économico-politiques, il cherchait depuis plusieurs années à comprendre, à travers le fonctionnement de la mécanique parlementaire, les raisons des succès du régime représentatif et celles de son altération, voire de cette impopularité diffuse dont il était accompagné dans toutes les couches de la population.

Les hasards de l'édition ont voulu qu'il vienne à bout de son étude au moment précis où « la République des députés » chavirait dans l'indifférence générale aux trompettes des braillards du Forum d'Alger.

Et cet écroulement amène l'auteur à nous donner, en conclusion de son livre, une analyse de la structure française contemporaine et de ses conflits qui en est de loin la meilleure partie et élargit son sujet aux dimensions d'une réflexion politique globale sur notre société.

La rupture de ton que l'on constate entre le corps de l'ouvrage et cette conclusion exhaustive ne tient pas à une solution de continuité dans la pensée de l'essayiste. Mais plutôt à un changement de méthode dans l'approche des problèmes.

Le patronage d'André Siegfried est sans doute fort adéquat à ces prémisses historiques de l'auteur dans lesquelles, partant de l'existence du régime parlementaire en soi, il s'attache à mettre en évidence sa logique et sa dynamique interne, l'isolant relativement du jeu des forces sociales. Sa conclusion, au contraire, part de la description des phénomènes intervenus au niveau des infrastructures économiques pour en déduire la caducité des institutions et chercher là la raison de leur effondrement.

***

« Le régime représentatif chez nous s'est identifié avec une forme particulière de démocratie que l'on peut appeler... le gouvernement des députés... Des hommes qui sont montés sur la scène de ce théâtre, un sociologue pourrait dire qu'ils forment un corps dans la nation au même titre que les diplomates ou les Inspecteurs des Finances... », écrit l'auteur au début de son ouvrage.

Sans doute l'historien attentif ne doit pas négliger, comme ont eu trop tendance à la faire certaines analyses « marxistes-mécanistes » — le pouvoir d'agrégat qui existe dans les institutions elles-mêmes. Pierre Fougeyrollas, dans un livre récent [1], a, je crois, raison de noter que « les institutions naissent comme des superstructures d'une certaine base économico-sociale et qu'elles ont ultérieurement une tendance spécifique à s'ériger en forces sociales autonomes, selon un processus que l'ensemble des phénomènes sociaux ne parvient pas nécessairement à abolir. »

Encore faut-il établir avec exactitude les éléments de l'infrastructure qui donnent naissance à tel ou tel type d'institutions et lui confèrent au départ une direction dont ils ne se départent jamais, même si l'infrastructure évolue sous eux jusqu'à leur manquer. Et là encore l'expérience historique montre avec évidence que la super-structure archaïque, si la base de sa résistance ne repose pas sur les intérêts réels des couches sociales qui l'ont engendrée, mais sur ses seules capacités de self-résistance, ne tarde pas à être abolie.

L'analyse de Priouret, qui aboutit à cette conclusion, part d'un postulat inverse. Et on a l'impression que le jeu des forces sociales intervient dans son ouvrage avec plus d'importance au fur et à mesure que l'on se rapproche de la période contemporaine.



C'est, il me semble, dans les premiers chapitres traitant de la genèse du parlementarisme — Révolution et Restauration — que Priouret part d'un faux pas.

En opposant les « députés » de la Législative et de la Convention à « la foule parisienne », Roger Priouret cherche dans cette période trouble les origines de certaines constantes de la pratique parlementaire ultérieure — le souci du législatif d'empiéter sur l'exécutif, obscurément entretenu par les souvenirs de la dictature robespierriste — le sentiment de solidarité des députés entre eux établissant au-delà de leurs querelles une règle de tolérance résiproque destinée à les prémunir des déchirements de la Ire République.

1. *Le marxisme en question*. Éd. du Seuil.

On regrettera, puisqu'il a voulu faire acte d'historien, qu'il ait laissé à la foule des pétitionnaires armés le visage anonyme et irresponsable que lui a conféré l'opportunisme historique de la IIIe République. Les études sérieuses entreprises ces dernières années sur les Clubs populaires de 93 [2], les Journées, et la personnalité des leaders non parlementaires de la foule parisienne, les Varlet, les Hébert, les Chaumette, prouvent à l'évidence le caractère de classe du conflit qui oppose le petit peuple de Paris et les conventionnels — représentants des seules couches sociales que la Révolution ait effectivement libérées : la bourgeoisie d'affaires, la petite bourgeoisie de province et la paysannerie moyenne. Les limites et les déterminismes de classe du système parlementaire sont apparues avec évidence sur la scène parisienne dès son entrée en fonctions. La sans-culotterie parisienne avait du mot « honnêtes gens » la même conception que le M. Thiers de la Restauration, cité par Priouret : (« La Charte de Louis XVIII avait transformé le Forum des Anciens en salon d'honnêtes gens. ») Attribuer à cette boutade de l'homme politique le plus conséquent de la bourgeoisie française le sens « courtois » que lui attribue Priouret : « Tout est là : chaque député, quel que soit son pays, son origine sociale, son parti, sa profession, souhaite... que l'Assemblée, dont il fait partie, devienne très vite une manière de cercle où le choc des idées, des intérêts, des ambitions soit amorti par la courtoisie des manières, la cordialité des rapports, sans oublier, bien entendu, la solidarité des gens du même corps », me semble faire trop facilement fi du caractère de classe si marqué de la Chambre de la Restauration — qui, sans doute pour cette raison, fut effectivement « l'âge d'or des députés, l'adolescence radieuse du régime représentatif ».

Dès ce moment-là d'ailleurs, l'auteur sent l'ambiguïté de sa position. Et il revient sur les caractéristiques sociales de cette Chambre de multi-milliardaires. A partir de l'intrusion sur la scène publique des émeutiers parisiens de 1848, le peuple — en fait déjà le prolétariat — parisien fait irruption dans le livre de Priouret. C'est à ce moment-là qu'il constate cette première caractéristique permanente du régime parlementaire : que le poids de la France rurale, une fois acquise la consolidation de ses conquêtes révolutionnaires, va déterminer l'évolution de tout le système.

2. Notamment les travaux de Daniel Guérin et d'Albert Soboul en France, et de l'école soviétique moderne.

Le régime parlementaire a fait son entrée officielle dans l'histoire de France avec le suffrage universel à sa gauche et les massacres d'ouvriers à sa droite.

Et si Mac-Mahon, en 1873, peut prononcer la phrase que Roger Priouret considère comme la reconnaissance officielle de la prééminence du corps des députés sur l'exécutif : « Je considère le poste où vous m'avez placé comme celui d'une sentinelle qui veille au maintien de l'intégrité de votre pouvoir souverain », c'est que le gouvernement des députés revient au pouvoir, non comme la forme de gouvernement populaire dont rêvaient les républicains de 48, mais comme l'expression du compromis permanent qui, sur les morts de la Commune, va régler les rapports des différentes couches de la bourgeoisie.

Déjà, en effet, les différenciations intervenues au sein des classes bourgeoises, avec l'avènement de l'économie de marché, rendent impossible tout autree forme de gouvernement. Mais, en même temps, la seule force sociale, maintenant homogène, susceptible de procéder à la critique radicale de la société marchande, la classe ouvrière réifiée en marchandise elle-même, semble à jamais éliminée du jeu politique. Et de fait, une phase de l'histoire si récente de la classe ouvrière est déjà tournée : « La critique des armes » lui a définitivement été défavorable.

Que signifie alors ce « correctif nécessaire » à la toute-puissance de l'Assemblée dont Priouret nous parle, désignant par là l'administration d'État? Sinon que déjà, les grands intérêts capitalistes, les dynasties bancaires et industrielles édifiées dans l'euphorie économique du règne de Napoléon III savent que le développement de l'économie de marché exigera, à court terme, des régulateurs niant la liberté du commerce. Que la stabilité de la machine économique est menacée dans son principe même par ses postulats libéraux. Et que le conflit entre les grandes féodalités financières et la boutique exige la limitation du pouvoir des députés?

Le remarquable raccourci historique dans lequel Priouret trace avec verve, lucidité et un bonheur d'expression jamais démenti la longue histoire de la IIIe République eût peut-être gagné à situer dès le début l'état des forces sociales en France au début de ce siècle. Car on remarquerait sans doute que, dès ce moment-là, les germes de la situation actuelle commencent à apparaître. Priouret a raison de noter qu'en cet « âge d'or du libéralisme », « il serait aussi indécent que l'État s'occupât des affaires que de l'amour »

et que les féodalités financières, protégées plus efficacement par les tabous indiscutés de la « liberté économique » que par les groupes de pression politiques qu'elles seraient en mesure de constituer, se désintéressent de l'activité des députés « ... dans la mesure où ceux-ci protègent patriotiquement » les marchés nationaux, assurent à la grande industrie l'adjudication des grands travaux de l'État, et assurent l'expansion coloniale... »

En fait, le parlementarisme est unanimement accepté dans les couches non prolétariennes parce que la petite bourgeoisie, satisfaite de l'exercice du pouvoir, vit à l'ombre des entreprises du grand capital et en tire les revenus. Lorsque Lénine dénoncera « l'achat, grâce aux surprofits coloniaux, d'une partie de la classe ouvrière », il avait principalement en vue l'Angleterre.

La reprise incontrôlée de cette assertion par les communistes français leur cachera longtemps la réalité de la structure sociale : le protectionnisme intérieur et l'expansion impérialiste n'ont rien apporté aux ouvriers français : l'exportation des capitaux et les barrières douanières sont responsables de ce malthusianisme économique qui maintiendra longtemps la France en dehors des transformations de l'industrie moderne; mais ils assurent l'entretien et la survie des « classes moyennes républicaines », de la paysannerie retardataire, de l'innombrable peuple des épiciers, des entreprises provinciales manufacturières.

Le Front Populaire, qui verra l'alliance des ouvriers avec les petits bourgeois terrorisés par la grande crise économique, ne sera qu'une fragile conjonction de forces antagonistes, basée sur un malentendu réciproque.

Priouret a raison de montrer que, dès Jules Ferry, s'est constitué à l'Assemblée et dans le pays un « parti colonial ». Je crains qu'il n'en ait sous-estimé l'influence. Et si, comme il le remarque, « l'Empire français est une création magnifique qui se fige aussitôt... », c'est vraisemblablement, non seulement au « lobby colonial » qu'il devra cette rigidité, mais au faut que, garantie du figement des forces sociales en France même, « l'Empire » ne pouvait se développer dynamiquement sans mettre en question l'assiette politique de l'entreprise coloniale elle-même. Le lobby colonial français englobe la majorité des anciennes classes moyennes.

La montée du radicalisme, le jacobinisme de la République des députés, recouvre sous tous ses aspects cette vérité que Priouret

apporte en conclusion de son étude des « heures glorieuses » de la IIIe République d'avant 14 :

« Les hommes nouveaux avaient, avec les législatures successives, moins de fortune et moins de revenus professionnels. Mais ils n'avaient pas, dans la machine économique, une position différente : tous constituaient des cellules autonomes dans l'univers du capitalisme libéral... »

***

Abordant l'époque moderne de notre république parlementaire, Priouret se meut avec de plus en plus d'aisance. Le dessein, qu'on pouvait au début juger académique, apparaît avec plus de certitude. On se félicitera de ce que cet auteur, qui ne se réclame pas du mouvement ouvrier, ait exhumé des archives les origines du syndicalisme. Qu'on se reporte à cette citation de Griffuelhès, l'un des fondateurs du syndicalisme révolutionnaire : « Là où la vie électorale est active, il y a un mouvement syndical faible. C'est que l'un gêne l'autre. C'est que le mouvement ouvrier, pour acquérir force et puissance, doit s'exercer sans autres limites que ses ressources et ses moyens. Or l'action électorale tend à le réduire, à l'affaiblir... »

Et Priouret note avec raison que 1906, année de la Charte d'Amiens, marque précisément le début du déclin du régime parlementaire. Car là commence la « conscience malheureuse » des classes moyennes.

« En fait, les classes moyennes sont prises entre ces deux périls : celui de la masse ouvrière croissante et dynamique, celui du grand capital dévorant. Jusque-là, elles ont offert à la masse ouvrière des mots, des promesses, des droits vides de tout contenu concret. Mais elles ne pouvaient donner plus : ni lois sociales, ni salaires plus élevés. Car ceux-ci et celles-là, en alourdissant les charges des entreprises, auraient aggravé les conditions de la concurrence que le capital leur impose... »

De cette douloureuse contradiction, naîtra la conversion progressive au conservatisme le plus bigot, le plus réactionnaire des couches sociales qui furent, comme disait Pierre Mendés France, « le fer de lance de la République ». La réflexion de Roger Priouret, montrant dans le « maurrassisme » l'expression de la révolte d'une fraction des classes moyennes à la fois contre « le syndicalisme

prolétarien » et « le capitalisme anonyme » est d'un bon analyste politique. L'alliance des maurassiens et des poujadistes d'Alger est une alliance de classes.

*
* *

Priouret en arrive ainsi à la situation contemporaine. Le gouvernement des députés a coïncidé en France avec l'existence du capitalisme libéral. Il ne pouvait lui survivre longtemps. Sans doute, la tendance de l'infrastructure à s'ériger en force sociale autonome a joué son rôle dans le maintien du système. Et la plus grande conquête du « gouvernement des députés » n'a-t-elle pas été d'entraîner dans son sillage, d'engluer dans le système les partis ouvriers nés précisément pour le combattre? Le vieux parti socialiste de Guesde l'intransigeant, et, bien plus tard, le parti communiste lui-même, n'ont-ils pas à leur tour souvent lâché les réalités solides qu'ils tenaient en main pour s'enliser dans « le marais parlementaire », à la recherche désespérée d'une alliance avec cette moyenne bourgeoisie que chaque progrès de la concentration capitaliste, chaque mue de l'économie rejetait un peu plus à droite? La survie du gouvernement des députés s'explique-t-elle par cette seule résistance des structures établies?

Roger Priouret apporte une autre explication : à partir de 1940, et sans doute faudrait-il remonter plus avant déjà, avant 1936, les « professions » s'organisent. Les classes moyennes abandonnent la priorité accordée à la lutte politique; les partis se sclérosent, deviennent de purs comités électoraux. L'essentiel de l'organisation est ailleurs : dans « les réalités stables de la profession, du métier, de la province », comme disaient tous les corporatistes. Vichy a donné aux couches inférieures du capitalisme le sens et le goût de l'organisation syndicale. La discipline syndicale des épiciers, des marchands de bois, des chevillards et des courtiers en grains est aujourd'hui plus solide que celle des ouvriers.

L'autre en est sans doute la permanence du pacte colonial. De ce point de vue, il faudrait compléter cette analyse par les vues lucides que développa J.-P. Sartre dans sa fameuse étude : « Les communistes et la Paix ».

Mais plus encore, et là Priouret sous-estime manifestement certains aspects de la réalité politique contemporaine, l'impossibilité pour le grand capitalisme de se couper de sa masse de

manœuvre politique explique sans nul doute bien des contradictions. Nous en sommes arrivés à un point où l'intérêt économique du capitalisme exige — et où son développement présuppose — qu'il entre en conflit avec les secteurs marginaux de l'industrie, du commerce, de la paysannerie et du colonat. Mais le souci de maintenir la base sociale de son pouvoir l'oblige à des ménagements sans fins qui aggravent l'ensemble de ses difficultés et notamment ses rapports avec la classe ouvrière productrice. On peut, dans une certaine mesure, dire que *cette contradiction secondaire du système capitaliste n'est que le reflet politique de sa contradiction fondamentale : celle qui existe entre le développement social des forces productives à laquelle tend de toutes ses forces la dynamique interne de l'économie et la forme privée de la propriété des moyens de production.* Arrivé à un certain stade de son développement, le capitalisme — si l'on admet du moins qu'il est essentiellement caractérisé par la structure juridique privée des rapports de production. NE PEUT SURVIVRE ET SE DÉVELOPPER — c'est-à-dire développer les forces productives — QU'EN SE NIANT.

Cette contradiction continue de sous-tendre les rapports politiques actuels et la valse-hésitation de la nouvelle direction politique du pays, qu'il s'agisse de la politique algérienne, de la politique économique et financière, des rapports internationaux, ne fait que la refléter.

*
* *

Selon Priouret, donc, l'évolution de l'infrastructure économique — rapports de l'économie et de l'État, modification des rapports techniques de production, changements dans la structure capitaliste elle-même — aboutit à substituer à l'ancienne ligne de partage du schéma marxiste (propriétaires et non-propriétaires des moyens de production et d'échange) une autre césure sociale et politique — celle qui oppose, indépendamment de leur statut juridique, les nouvelles couches sociales liées aux formes les plus avancées de l'économie moderne — « directeurs » burnhamiens des grandes affaires industrielles etc ommerciales, cadres et techniciens des nouvelles classes moyennes salariées, ouvriers « intégrés » de l'industrie moderne — à celles attachées aux secteurs pré-capitalistes ou archéo-capitalistes de la production et de la distribution : « intermédiaires touchés par le raccourcissement du circuit commercial opéré par certaines grandes

affaires, boutiquiers des campagnes dépeuplées et des villes menacés par les Prisunics, professions libérales des petites villes qui meurent, exploitants agricoles qui n'ont pu ou su se moderniser... » et enfin, « cette société à part... à l'image du XVIIIe siècle, de la société qu'observaient les physiocrates », la communauté européenne d'Algérie.

Les premières de ces couches « qu'une analyse abstraite peut opposer », mais sont conscientes dans l'immédiat que « ce qui les rapproche est plus fort que ce qui les unit », détenant la partie la plus dynamique de l'appareil de production, cherchent à imposer le régime qui les sert : « un exécutif fort et stable en mesure d'orienter fortement l'économie dans le sens du progrès industriel et de faire fi « des criailleries des victimes de la révolution technique... ».

Les couches déclinantes, appuyées par l'armée, cherchent désespérément, au contraire, à revenir à un ordre social dans lequel elles pourraient à nouveau espérer un avenir et, le régime parlementaire s'étant avéré incapable d'empêcher l'évolution des structures, pensent trouver la voie du salut dans un fascisme corporatiste, un régime d'Ordre Moral tel que Pétain, Salazar et Franco en ont institué.

Pour Roger Priouret, la société proposée par l'une ou l'autre des deux forces antagonistes ne présente aucune occasion de se réjouir : « Attaché aux libertés fondamentales et à leur exercice concret et effectif, je vois mal comment elles seront protégées dans le proche avenir. Car la seconde force aboutit au pouvoir dictatorial, et au pouvoir directorial auquel conduit la première, il manque..., les contrepoids nécessaires pour qu'il ne devienne pas abusif... »

*
* *

Les lecteurs des *Temps Modernes* comprendront sans peine les raisons particulières que j'ai eues d'apprécier le livre de Priouret. Car ils retrouveront dans son dernier chapitre un schéma très proche de celui que je m'étais efforcé d'établir dans plusieurs articles de cette revue, entre le 13 mai et le 1er décembre [3].

Il se faudrait, en apparence, de peu de choses pour que j'y souscrive. Mais ce peu de choses importe beaucoup puisque Priouret en conclut à la crise définitive — non plus du régime

3. Cf. *T. M.* nos 149-150-151 : « Pour un programme de l'opposition ». — Nos 153-154 : « Perspectives nouvelles ».

représentatif classique — ce dont je me console aisément — mais de la démocratie elle-même, alors que je considérais, et considère encore, la situation actuelle comme une étape dangereuse, mais inscrite dans la logique dialectique de l'histoire, vers la réalisation d'une démocratie économique supérieure; puisque je considère que le conflit en cours est gros d'un autre conflit plus radical — bien que pour le moment moins perceptible — nous rapprochant de la société libre des producteurs.

Je crois que ce peu de choses se résume en une phrase :

Alors que, pour Priouret, l'évolution de l'infrastructure économique aboutit à SUBSTITUER au concept marxiste de l'antagonisme entre propriétaires et non-propriétaires des moyens de production, celui de l'antagonisme entre les couches sociales liées aux secteurs les plus avancés de l'économie et celles attachées à ses secteurs les plus archaïques, je pense que ces deux conflits SE SUPERPOSENT. C'est, à mon avis, la superposition de ces deux conflits — l'un se déroulant entre les classes sociales traditionnelles telles que les délimitent les rapports de production toujours en vigueur — l'autre entre les secteurs économiques et les structures sociales qui leur sont attachées — qui explique la démarche hésitante de l'histoire dans notre pays; c'est elle qui explique à la fois l'avortement de « la Révolution corporatiste-fasciste » du 13 mai et l'avortement de la réaction ouvrière ; la crise théorique du P.C. français et son immobilisme comme l'impuissance des regroupements socialistes issus de divers courants « oppositionnels » de la gauche ; l'écroulement des formations centristes traditionnelles comme l'échec de l'U.N.R. à se constituer en parti de masse.

Dire que la France est entrée, avec le gaullisme, dans l'ère du capitalisme d'État — comme je l'ai écrit — ou du « capitalisme d'organisation — selon l'expression du professeur Marcuse — ne suffit pas; il faut aussi constater que, tenant compte des particularités du développement du capitalisme en Europe occidentale, de l'exiguïté du marché européen qui a freiné l'évolution technocratique de la grande industrie — et continue de la freiner[4],

4. On peut considérer que le projet gaulliste de la Communauté, le Marché Commun et les perspectives eurafricaines qui lui sont maintenant attachés, répondent précisément à cette nécessité d'un marché à l'échelle du capitalisme organisé. D'où l'hostilité des courants nationalistes de droite et du « poujadisme de gauche » à ces concepts.

l'évolution du capitalisme vers son stade d'organisation passe par l'introduction au sein des mécanismes économico-étatiques de facteurs proprement socialistes susceptibles de se développer en éléments critiques radicaux de la structure capitaliste.

C'est cette constatation qui a permis l'autre jour, à Henri Marcuse, d'affirmer que l'Europe occidentale — en dépit de son retard économique — présentait un stade de capitalisme d'organisation « plus évolué que celui des États-Unis eux-mêmes.

Nous trouvons un exemple précis de la superposition de ces deux types de conflits et de leur interaction réciproque dans le comportement même de la classe des « directeurs » dont parle Priouret.

Il est incontestable que ceux-ci — dans la mesure où ils appartiennent à la couche dirigeante de l'industrie privée — n'exercent pas leur activité sur la base de la recherche du profit maximum immédiat. Il s'est opéré dans le capitalisme moderne une scission entre la propriété et la gestion. Les capitalistes, les propriétaires des moyens de production, sont progressivement éliminés de la direction effective de la production : l'évolution des holdings capitalistes en « sociétés de portefeuilles » exclusivement occupées de la gestion des participations dispersées de leurs mandataires, sans moyen d'influence véritable sur la marche des entreprises, en est l'expression juridique. Au règne des « petits rentiers » absorbés par le développement de la concentration industrielle et financière, succède celui des « gros rentiers » — épiphénomène parasitaire, survivance des âges révolus au même titre que les dividendes perçus sous formes d'indemnités par les ex-propriétaires des entreprises étatisées.

Mais, en même temps, les technocrates dirigeants entendent rester maîtres exclusifs de la gestion des affaires. La seule barrière morale et juridique derrière laquelle ils peuvent abriter leurs ambitions de pouvoir économique exclusif est précisément cette propriété privée des moyens de production dont, en fait, ils ont sapé les fondements économiques.

Cette situation ambiguë les amène à la fois à masquer l'importance de leur conflit avec les propriétaires, et, en même temps, à tenter de « disperser » la propriété sociale » des entreprises en d'innombrables titulaires d'actions sans pouvoir. D'où « le capitalisme social « des États-Unis, d'où les multiples projets » d'intéressement des travailleurs aux bénéfices », destinés à transporter

sur le plan de la « participation (irréelle) aux bénéfices (irréels) » la revendication ouvrière de *contrôle de la gestion.* Cette contradiction amène les « directeurs » à subir les récriminations des boursiers, quelles qu'en soient les conséquences pour le développement de l'économie. Les timides réactions des « directeurs » face aux initiatives « orthodoxes » de M. Rueff l'ont récemment démontré.

Et cette situation explique aussi les divergences politiques qui séparent les « technocrates d'État » (type Dreyfus), ouvertement mendésistes, sinon socialisants et les « technocrates privés » (type Pompidou, Chalandon ou Raoul de Vitry), « gaullistes autoritaires » amenés à composer avec les Borgeaud et les Pinay.

De la même façon, les deux conflits se superposent au sein de la classe ouvrière : en même temps qu'ils s'orientent vers la revendication gestionnaire interne, qui pourrait les incliner vers une intégration technocratique et en faire une aristocratie hostile aux autres couches salariées, les ouvriers et techniciens de l'industrie avancée revendiquent les garanties de leur participation générale aux biens de la société, extension des droits sociaux, du plein emploi, des salaires nationaux garantis revendiquant ainsi pour TOUS LES SALARIÉS.

Enfin, il n'y a pas de logique absolue poussant les couches pauvres de la population liées aux secteurs marginaux à confondre leurs intérêts avec ceux des couches dominantes de ces secteurs. Les ouvriers et techniciens des secteurs arriérés de l'économie peuvent s'organiser pour obtenir la création autoritaire d'ensembles industriels modernes et imposer le contrôle ouvrier, pour exiger le renforcement des organismes planificateurs, la nationalisation des secteurs retardataires et l'introduction du contrôle ouvrier dans ces organismes. Les petits paysans peuvent abandonner la politique malthusienne des subventions et des prix protégés pour s'attacher au développement d'un secteur coopératif moderne, dynamique, capable de faire face à la fois aux tentatives d'appropriation des grands propriétaires fonciers et à l'exploitation des trusts chimiques et métallurgiques comme du commerce de gros.

Il est évident que l'évolution de la société contemporaine n'est pas fixée. Nous sommes entrés dans une époque de transition où la société capitaliste ne se survit qu'en se mutilant. L'orientation de cette société vers « l'Ère des Organisateurs », vers la technocratie desséchante ou vers le socialisme n'est pas inscrite dans la

trame immédiate de l'histoire. Ce qui l'est, c'est la liquidation du capitalisme classique. Le reste est l'affaire du mouvement socialiste lui-même, de ses leaders, de ses militants, de ses théoriciens — s'il s'en trouve encore.

Seuls, les nostalgiques des âges révolus, chantres de la « petite bourgeoisie républicaine » ou hypocrites thuriféraires du « prolétariat en casquettes », peuvent y trouver matière à désespoir. Mais précisément parce que l'histoire n'est jamais figée, même lorsqu'elle semble se dissoudre dans la grisaille quotidienne, et parce que l'activité humaine est créatrice et riche de médiations inattendues, la prise de conscience des situations réelles nous offre aussi la possibilité de les infléchir. Le constat de Roger Priouret est salutaire; si le socialisme français veut faire face aux réalités du néo-capitalisme, il doit faire peau neuve, se tracer des perspectives et se donner des formes d'organisation qui ne ressortent pas d'un « volontarisme » aveugle et buté, aliment du dogmatisme des mots et de l'opportunisme des gestes. Nous aurions mauvaise grâce à attendre de Roger Priouret les analyses et les recherches qui nous permettront de transformer la défaite en victoire. Du moins, pouvons-nous regretter qu'après avoir montré ce qui n'était plus possible, il se satisfasse de cette résignation attristée. Son livre, souvent lucide, débouche sur un aveu d'impuissance; au-delà de l'auteur, cette impuissance ne reflète-t-elle pas celle de toute une école politique de ce centre-gauche et de cette gauche parlementaire que Priouret connaît si bien; il nous avertit en tout cas, par ce qu'il dit comme par ce qu'il ne dit pas, que nous n'avons rien à espérer de ce côté-là, dans cette voie-là...

Serge Mallet

Henri Lefebvre

QU'EST-CE QUE LE PASSÉ HISTORIQUE ?

I

L'ouvrage de Soboul [1] commence avec la victoire des Montagnards sur les Girondins, victoire politique non sanglante, encore que remportée avec l'appui du peuple de Paris en armes : « Le 2 juin 1793, la Montagne s'était emparée du pouvoir en contraignant la Convention par la menace des sans-culottes parisiens. Elle n'entendait pas cependant leur laisser le pouvoir... » Dès le début de son étude, Soboul cerne le problème qu'il va étudier : le conflit d'abord latent puis avéré du gouvernement révolutionnaire et des masses qui l'ont porté au pouvoir, conflit qui va user à la fois l'élan révolutionnaire de ces masses et l'autorité de ce pouvoir. D'où les événements de Thermidor.

L'auteur restreint volontairement l'objet de son étude. Il laisse dans l'ombre ou met entre parenthèses d'autres aspects de cette période agitée, en particulier l'objet du litige récent entre J.-P. Sartre et D. Guérin, à savoir la politique extérieure de la Révolution [2]. Soboul se contente (mais c'est une limitation voulue, méthodologique) d'étudier la force sociale *déterminante* dans le processus révolutionnaire, les Sections parisiennes. Les historiens, dit-il, connaissent bien cette période au niveau de l'État, des institutions, des dirigeants, en bref par en haut; lui, Soboul, allant dans la voie ouverte par Georges Lefebvre, mais plus loin que celui-ci, cherche à connaître le « peuple

1. Albert Soboul *: Les sans-culottes parisiens en l'an II.* Librairie Clavreuil, 37, rue Saint-André-des-Arts, Paris (6e).

2. J.-P. Sartre : « Questions de Méthode », *T. M.*, sept. 1957, p. 362. Cf. aussi D. Guérin : « Jeunesse du socialisme libertaire », p. 149, p. 175.

parisien dans ses assemblées générales et ses sociétés sectionnaises » (p. 17). Nous pouvons donc affirmer qu'à l'histoire « événementielle » de la Révolution, à l'histoire des hommes et des idées et des institutions et aussi à l'histoire économique (Mathiez, Labrousse), A. Soboul ajoute une histoire des forces sociales, donc sociologique dans ses préoccupations fondamentales.

Sa recherche descend dans le détail, d'une façon parfois surprenante : jusqu'aux biographies des individus qui jouent un rôle, même minime et local. Nous apprenons ainsi leur origine sociale, donc la *composition sociale* des différentes Sections de Paris, qui éclaire singulièrement leur rôle politique et s'éclaire par lui.

Bien que Soboul mette volontairement entre parenthèses d'autres problèmes, et notamment les problèmes politiques généraux de la Révolution, il ne sépare pas sa minutieuse recherche du mouvement d'ensemble qu'il contribue à élucider, à savoir *l'essor, puis la stabilisation et l'arrêt, puis le déclin du mouvement des masses.*

Avec un luxe d'informations rarement atteint, Soboul montre comment éclatèrent — très vite après la prise du pouvoir — des « troubles » à la faveur desquels s'affrontaient des orientations économiques et des lignes politiques différentes. Ces « troubles » éclataient pour des causes minimes en apparence, et toujours quotidiennes. Ainsi, dès la fin de juin 93, le savon manque à Paris; les blanchisseuses pillent sur les ports parisiens des bateaux de savon; les femmes taxent d'autorité la denrée manquante, posant ainsi, par leur intervention, la question des subsistances, celle du contrôle de la répartition et de la généralisation du « maximum » donc de l'égalité économique (c'est-à-dire d'abord de l'égalité devant les difficultés économiques). Quand les femmes s'en mêlent, le mouvement des masses est en plein essor. Cette intervention des femmes — des ménagères — dans la démocratie politique, visant spontanément à l'infléchir dans le sens d'une démocratie directe et d'une démocratie sociale, Soboul en voit l'importance. Il la suit de près, et ne dédaigne pas d'étudier minutieusement les petits « troubles » parce qu'ils montrent la « profondeur de la crise sociale » (cf. p. 61 et suiv.), parce qu'ils mettent en cause la base de la société et non point seulement

les superstructures politiques et idéologiques. Il transforme ainsi la « vision » prophétique mais incomplète de Michelet, qui se satisfaisait d'un récit épique des combats du Paris révolutionnaire.

Il est clair qu'en 1793 les masses populaires à Paris ne veulent plus et ne peuvent plus vivre comme auparavant. Ce qui caractérise (d'après Lénine) une période profondément révolutionnaire. Soboul montre la reprise du processus commencé en 1789 et enlisé dans le girondisme. Les masses, par leur poussée, aggravent la crise et l'aggravation stimule leur élan. Elles poussent dans leur sens, commandé par les exigences d'une vie quotidienne devenue intolérable; elles veulent l'usage de l'autorité étatique dans le sens de leurs intérêts, allant jusqu'au contrôle absolu (au besoin par leurs délégués directs) de la distribution des produits et même de la production. Les hommes au pouvoir, eux, veulent en user dans un autre sens. Ils ont d'autres perspectives, et aussi d'autres responsabilités, en particulier celles de la défense nationale, de la guerre et de sa conduite. La démocratie politique qu'ils acceptent de pousser aussi loin que possible dans le sens de l'égalité (politique) leur suffit, d'autant qu'elle se transforme par leurs actes en pouvoir d'État centralisé, dictatorial, suspendant, avec toute légalité, les exigences des individus et de la liberté individuelle. Le conflit était — objectivement — inévitable. Très tôt le décalage apparaît entre la terminologie des dirigeants, qui parlent « patriotisme », et celle des masses, qui parlent de plus en plus « subsistances ». A cause de ses limites internes et de son essence elle-même, la révolution jacobine (démocratique bourgeoise) était incapable de résoudre cette contradiction. Seule une autre révolution, qualitativement distincte bien que non séparée de celle-ci par une « muraille de Chine », devait, cent trente années plus tard, tenter de pousser jusqu'au bout la démocratie dans tous les domaines, en réalisant à la fois la démocratie politique, la démocratie économique, la démocratie sociale (socialiste).

En 1793, dès le mois de juillet, le leader des masses, Jacques Roux, est politiquement battu. Ce fait annonce la suite, mais personne, en juillet 1793, n'aperçoit cette suite. Le texte de Soboul, en ce sens, a l'intérêt d'un grand récit romanesque : le destin se forme, il s'annonce, il se présage, et personne,

parmi les acteurs et personnages, ne le sait; celui qui sait — l'historien — sait aussi montrer l'incertitude, l'ignorance, l'inconscience. A noter qu'en juillet 1793, Hébert et Marat ont contribué à l'opération dirigée contre Jacques Roux; cependant, la popularité du leader qu'ils ont éliminé, en d'autres termes la *pression des masses*, va les entraîner plus loin, trop loin...

Soboul raconte de façon impressionnante comment, dans cette période, on fait de la politique. Ceux que le peuple nomme déjà les « hommes d'État » inventent ou perfectionnent considérablement les procédés de la politique moderne; ils manipulent les masses, ils se servent d'elles, ils captent leurs énergies pour les stimuler, les refouler ou les briser. Les Jacobins, ces grands révolutionnaires (bourgeois) mettent en place et utilisent tous les moyens : l'appareil d'information, les journaux et la presse parlée, les délateurs et les flics, — la confusion provoquée ou entretenue — la calomnie (cf. p. 739, Hébert attaqué comme « patriote anglais »). Sans arrêt — et sans scrupule — on manœuvre. Par exemple, les Modérés dressent les Sections contre la Commune et la Montagne en se servant de la disette; après quoi, en feignant d'agir pour résoudre le problème du ravitaillement, le gouvernement dissout (par en haut) la Commission des Subsistances désignée par ces mêmes Sections, donc expression de la démocratie directe et de l'effort pour étendre la démocratie sur le plan économique et social. La liberté économique l'emporte, donc le contraire de ce que souhaitaient les Sectionnaires! La manœuvre se conclut par la victoire de la tendance dominante, économiquement la plus forte, à travers les fluctuations provoquées par le jeu démagogique et par la confrontation des courants contradictoires d'opinions et d'action (cf. p. 135 et sq.).

Autre exemple. Lorsque le gouvernement révolutionnaire jacobin frappe l'opposition extrémiste (*gauchiste*) qui a tenté l'appel aux masses, il réalise un bel *amalgame*; il joint à la fournée des hébertistes un notable contingent de modérés (cf. p. 779 et suiv.).

En ce sens, le livre de Soboul a une portée immense, qui dépasse peut-être les intentions de son auteur. Beaucoup mieux que dans les ouvrages antérieurs sur la Révolution, le lecteur peut y suivre la naissance de la politique moderne, dans son

ignominie et sa grandeur tragique (lorsque les bourreaux deviennent victimes). Ce volume risque de devenir le « bréviaire », malgré sa grosseur, de gens très différents dont les uns viendraient y apprendre la politique, — les autres s'en servant pour alimenter l'horreur pour la politique, les mystifications et les duperies, même quand elles sont efficientes dans l'histoire...

En résumé, d'après Soboul, pendant plusieurs mois s'instaure en 1793 une *dualité de pouvoirs*. Il y a d'un côté le pouvoir populaire des sociétés sectionnaires et des Comités, et de l'autre un gouvernement issu de ce mouvement populaire, mais qui cherche à s'en affranchir, d'où un terrible et complexe jeu politique. Le gouvernement jacobin ne tient qu'appuyé sur une base sociale qu'il ne peut que décevoir. Une *opposition de droite* et une *opposition de gauche* se constituent, ou plus exactement se consolident. Elles se combattent et s'enchevêtrent. L'une, l'opposition de droite, tire le pouvoir en arrière dans le sens des intérêts des possédants (bourgeois). L'autre opposition, celle de gauche, — sans aller jusqu'à des revendications socialisantes, anachronisme dont Soboul se garde — tente de déborder le gouvernement jacobin et de l'entraîner au-delà de la république égalitaire politiquement. Le gouvernement frappe des deux côtés; il s'ensuit une nouvelle crise qui se résoudra par la chute de Robespierre, partiellement abandonné par les masses. La crise politique ne se sépare pas d'une crise économique au cours de laquelle commencent à se poser des problèmes que nous connaissons bien; en 1793-1794, ils ne se posent pas dans les mêmes termes qu'au milieu du XXe siècle, ne serait-ce qu'à cause de la composition sociale des Sans-Culottes, les Sections se composant de petits commerçants et d'artisans, à côté d'un assez grand nombre de salariés.

Que représentait donc la Montagne jacobine et robespierriste? L'aile marchante d'une bourgeoisie qui se constitue en classe dirigeante à travers les événements révolutionnaires, qui cherche par approximations successives (et sanglantes!) sa politique, ses perspectives, ses institutions, ses idéologies. Cette aile marchante, petite-bourgeoise par son recrutement, liée aux éléments avancés, populaire elle-même au moins à l'origine, accepte une démocratie politique avancée mais dans les limites de la démocratie politique (bourgeoise). Elle ne voit aucun

inconvénient à exercer un pouvoir dictatorial sous couvert de l'idéologie de la Liberté et de la démocratie, au nom de la Nation. Elle veut d'abord gagner la guerre, et se débarrasse de Robespierre dès qu'il est victorieux et parce qu'il est victorieux. Robespierre représente une politique de classe, celle de la fraction audacieuse de la bourgeoisie. Et c'est pourquoi la Montagne a pour objectif politique d'utiliser les forces populaires et de les user, — de canaliser les énergies et de les pomper —, de freiner le mouvement sans ramener les Girondins au pouvoir — de rassurer les Notables, et surtout les nouveaux enrichis, sans aboutir au soulèvement des masses. Ces contradictions mènent Robespierre et Saint-Just à l'échafaud.

II

Nous avons ci-dessus volontairement souligné (avec beaucoup plus de lourdeur insistante) les expressions et formules qui ont un sens très moderne. Certaines sont directement empruntées à Lénine, telle la « dualité de pouvoirs ».

Il n'est en effet presque pas de pages, dans le livre de Soboul, qui ne rappelle un souvenir au lecteur attentif à la vie politique du XXe siècle. Cette interférence du passé et du présent multiplie l'intérêt de la lecture, d'autant plus qu'à chaque instant on s'étonne de l'exactitude du recoupement, et de constater comment la minutie de l'historien cadre avec sa référence *implicite* à une expérience politique moderne.

Très intelligemment, et composant d'instinct son livre comme un habile romancier (alors qu'il l'est si peu, et se préoccupe avant tout de documentation précise) Soboul ne dévoile pas, au début, dans l'introduction de son œuvre, sa véritable pensée. A la fin, parce qu'il a apporté ses arguments et ses preuves, il dit tout (ou presque tout). Chaque historien de la Révolution a apporté quelque chose — un ensemble de faits ou un nouvel éclairage sur les faits — en fonction de son temps, de son expérience. Les historiens de la Restauration, dont Taine s'est inspiré, constatèrent la lutte de classes, celle de la bourgeoisie contre les féodaux; ils assistèrent à ses derniers combats, ils en font le bilan et pensent en suivre le trajet historique,

en remontant très loin (Augustin Thierry). Avec le mouvement socialiste, la Révolution apparaît sous un autre jour : explosion anticipatrice, mouvement précurseur et annonciateur, intimement lié pour les uns à la nouvelle révolution, séparé au contraire pour d'autres de la révolution prolétarienne par une radicale discontinuité. Lorsque les connaissances économiques se répandirent, l'histoire économique de la Révolution passa au premier plan; et ainsi de suite.

Quel est, d'après lui-même, l'apport de Soboul? Il le résume de la page 1025 à la page 1035 de son livre. Il a condensé en quelques lignes ses conclusions sur les contradictions internes (économiques, sociales, idéologiques et politiques) de la sans-culotterie, qui ne constitue ni une classe, ni un parti de classe, mais une coalition. Il a montré comment ont éclaté ces contradictions, et comment elles ne sont pas seules en cause : « La dégénérescence du mouvement populaire était inscrite dans la marche dialectique de l'histoire » (p. 1031). Pourquoi? D'abord pour une « raison d'ordre biologique ». Mal nourris, constamment alertés, les militants ne pouvaient éviter la fatigue physiologique et l'épuisement nerveux. « Cinq ans de luttes révolutionnaires usèrent le personnel sectionnaire qui encadrait le mouvement populaire. A cette lassitude... les militants de la base, toujours sur la brèche, ne pouvaient échapper. » Au surplus « la fin de la guerre civile, l'arrêt de l'invasion, la victoire enfin firent apparaître la tension comme superflue... Le peuple aspirait à jouir du fruit de ses efforts... La victoire enfin certaine, c'était sinon l'abondance, du moins le ravitaillement plus facile, le pain quotidien assuré. La victoire démobilisait le mouvement populaire ».

Seconde raison : les hommes les plus jeunes, les plus actifs, les plus enthousiastes des Sections sont partis pour la guerre. Par l'effet des enrôlements, le mouvement populaire est atteint de vieillissement : « on en conçoit les conséquences irrémédiables sur l'enthousiasme révolutionnaire et l'ardeur combattive des masses parisiennes. »

Ce n'est pas fini. « Par l'effet dialectique du succès populaire enfin, la sans-culotterie voyait fondre ses cadres. » Ils entraient dans l'appareil d'État, dans la bureaucratie. « Bien des militants sectionnaires, même s'ils n'étaient pas mus par la seule ambition, considéraient l'obtention d'une place comme la

récompense légitime de leur activité militante. La solidité du mouvement populaire était d'ailleurs à ce prix; la satisfaction des intérêts personnels coïncidait ici avec les nécessités de l'épuration. Mais, en pareil cas, du succès naît un nouveau conformisme » (p. 1033).

Le lecteur pourra savourer le : « en pareil cas », seule intrusion sensible d'une subjectivité, celle d'Albert Soboul, individu, dans le mouvement objectif étudié par Albert Soboul, historien. Il est vrai que ces trois petits mots en disent long. Ils suffisent. Ils accentuent la signification des lignes qui suivent : « En même temps s'affaiblissait la démocratie au sein des Sections : le processus de bureaucratisation entraînait graduellement la paralysie de l'esprit critique et de l'activité des masses. Il en résultait enfin un fléchissement du contrôle populaire sur l'appareil du gouvernement révolutionnaire dont les tendances autoritaires se renforçaient... » (p. 1034).

On ne saurait mieux dire qu'un mouvement politique de masses, donc efficient, a des conditions multiples (y compris des conditions physiologiques, morales, idéologiques, etc.). Il constitue une *conjoncture;* il n'a rien de permanent et ne tient pas aux caractères « structuraux » de telle ou telle classe, du moins pas d'un lien immédiat et stable. Et c'est ainsi qu'il entre dans l'histoire et qu'il est une histoire. Le temps joue un rôle de premier plan.

Dans ce tableau dramatique d'un essor et d'un déclin, d'une croissance et d'un épuisement, qui ne reconnaîtra certains traits du mouvement prolétarien dans les quarante dernières années, atteint par la lassitude, le vieillissement, la sclérose bureaucratique, le conformisme et le passage de ses cadres dans les appareils?

III

Mais alors, la question méthodologique se pose de façon neuve, et avec intensité. Est-ce en dernière instance la « subjectivité » de l'historien qui l'emporte, même si elle se cache, même et surtout si elle se dissimule sous l'érudition? L'historien triche-t-il lorsqu'il accumule les documents? L'ouvrage de Soboul, restitué dans son conteste — l'ensemble des ouvrages

récents sur la Révolution — apporterait-il enfin l'aveu, non dépourvu d'intérêt, de cette tricherie?

Ou bien l'histoire se déprécierait-elle enfin comme un genre littéraire, l'intérêt de chaque œuvre consistant dans le groupement des textes et documents, dans la composition, dans l'écriture et le style?

Ou bien faut-il accepter le relativisme absolu, la thèse d'après laquelle il y a toujours de nouveaux éclairages et de nouveaux points de vue (sur le passé comme sur le présent), ces éclairages et ces points de vue se valant, de telle sorte que les discussions et polémiques se réduisent à des jeux presque superflus? A l'historicité définie et définitive, arrêtée et figée, celle du dogmatisme, se substituerait ainsi une historicité indéfinie, mouvante, inépuisable mais fluide, les historiens et les époques procédant par projection de soi sur le passé et par interprétation du passé en fonction de soi?

Ou bien encore (mais serait-ce la dernière hypothèse? rien ne le prouve!) faudrait-il revenir à la pensée de M. Raymond Aron? Pour celui-ci, le devenir réel n'est pas immédiatement intelligible; l'historien seul donne forme aux ensembles d'idées comme aux ensembles sociaux; la *totalité* ne s'atteint qu'à travers une « pluralité de compréhensions », donc une pluralité d'histoires indépendantes et de systèmes d'interprétation. L'historien et « l'étude historique » diffèrent, mais ils appartiennent à un même tout. L'historien met donc l'histoire « *en perspective* », la pluralité des interprétations rejoignant la pluralité des perspectives. Ce qui autorise, selon la remarque de Daniel Guérin, jusqu'aux anachronismes [3]. Pour le relativisme historique limité de M. Raymond Aron, l'histoire passerait nécessairement à travers une philosophie, et une philosophie de l'histoire : « Philosophie et histoire, philosophie de l'histoire et philosophie totale sont inséparables. » (*Op. cit.*, p. 344.)

Or, l'ouvrage de Soboul suggère une autre hypothèse, formulable en deux temps :

a) La Révolution française fut un phénomène total, résultant d'un processus social total, c'est-à-dire à la fois écono-

3. R. Aron : « Introduction à la philosophie de l'histoire », p. 146, p. 147, p. 151, p. 134. — D. Guérin : « Jeunesse du socialisme libertaire », p. 140.

mique, sociologique, idéologique, historique, etc. Ce phénomène total, en tant que tel, apparaît *inépuisable.* Par conséquent, des aspects nouveaux se révèlent, se dévoilent; et ce ne sont pas seulement des aspects « historiques » dans un sens étroit du terme; ces aspects qui se découvrent sont aussi économiques, sociologiques, idéologiques, sans qu'aucun d'entre eux puisse recevoir un privilège causal absolu. Les œuvres des historiens successifs ne sont donc pas incompatibles; de plus elles n'apportent pas seulement des éclairages, des interprétations, des mises en perspectives. Elles amènent au jour des *contenus*, jusqu'alors voilés, masqués, inaperçus dans l'énormité explosive du phénomène total.

b) La Révolution française rendit *possible* un certain nombre d'événements, au cours d'un « processus » dont elle fut soit l'origine soit un élément décisif. Chaque fois qu'une de ces virtualités se réalise, elle projette *rétroactivement* une lumière sur l'événement initial. Ainsi l'événement révolutionnaire, en tant que total, ne relève pas seulement de l'histoire dite « évènementielle » mais d'une historicité plus profonde, qui se révèle peu à peu avec la réalisation des possibles et l'avènement de nouveaux possibles, au cours de cette réalisation elle-même. En tenant compte de leur expérience pour revenir en arrière vers le passé, les historiens auraient donc profondément raison. Ils ne projetteraient pas illusoirement le présent sur le passé; ils n'élaboreraient pas, chacun pour soi, une philosophie de l'histoire. Car il ne faut pas confondre l'introduction du concept de *possible* avec une interprétation philosophique de l'histoire; ce concept, philosophique d'origine, s'introduit dans tous les domaines et n'est plus spécifiquement philosophique; il a un caractère méthodologique très général; dès lors, il ne s'agit pas d'une adjonction venue du dehors à la méthodologie de l'histoire, mais d'une absence et d'un manque à combler.

Nous parvenons ainsi à déterminer un relativisme objectif, ou si l'on veut une théorie de l'objectivité approfondie non exclusive d'un relativisme. *Le passé devient (ou redevient) présent en fonction de la réalisation des possibles impliqués objectivement dans ce passé.* Il se dévoile avec eux.

L'introduction de la catégorie de *Possible* dans la méthodologie historique permettrait donc de concevoir l'objectivité

en faisant sa part au relativisme, à la nouveauté de l'histoire, à une inépuisabilité, sans pour autant tomber dans le pur relativisme. Elle restituerait l'œuvre et la personne de l'histoire dans le mouvement de l'histoire, sans tomber dans le subjectivisme.

S'il en est ainsi, l'anachronisme ne saurait ni se recommander, ni se tolérer. Il constituerait plutôt le « beau risque » que doit accepter la recherche, mais qu'elle élimine aussitôt par la précision du document, par le recoupement des témoignages et des sources. Les controverses (par exemple celle qui oppose Daniel Guérin aux autres historiens actuels de la Révolution, et notamment à Soboul) ne manquent pas d'utilité : elles tendent à éliminer les anachronismes.

S'il en est ainsi, l'histoire de la Révolution ne s'achève pas avec l'œuvre de Soboul, pas plus qu'avec celles de Daniel Guérin, d'Ernest Labrousse, de Georges Lefebvre. La lecture de Soboul suggère de nouvelles recherches. On se demande, par exemple, ce qui se passait exactement parmi les « nouveaux riches » et les parvenus de la Révolution, comment ils vivaient pendant que les militants couraient vers les locaux des Sections, comment ils se préparaient à la puissance et à la jouissance.

Henri LEFEBVRE

Jean-Louis Ferrier.

LE SALON DE MAI 1959

Le mérite du Salon de mai est d'être, depuis quinze ans, le plus ouvert des Salons parisiens. Même si, les années précédentes, en effet, (et cette année encore) son comité directeur a commis quelques incompréhensibles omissions, il n'a jamais cessé d'y inviter les artistes représentatifs des tendances les plus diverses de l'art contemporain.

Ce souci d'ouverture néanmoins, on le comprend aisément, ne va pas sans entraîner de grands risques. Certaines fois, le Salon de mai fut une réussite indiscutable; au temps où Matisse, Léger, Picasso, Estève, Singier, Lapicque, Chastel, Manessier, Gischia..., y exposaient côte à côte, il lui arriva de rassembler une majorité d'œuvres achevées qui fixaient le sens de l'art créateur d'aujourd'hui. Mais certaines autres fois, paraissant placer tout sur le même pied, il n'échappa guère à l'éclectisme et à la médiocrité. L'année dernière, par exemple, le visiteur avait trop le sentiment que l'art actuel devait se jouer ailleurs tant les productions débraillées et frappées, par le fait, d'insignifiance, y rendaient difficile le dénombrement du peu d'œuvres valables. Décapitée sans raison de la plupart de ses chefs de file, la Nouvelle École de Paris y semblait quelque chose d'inconsistant, de confus. Aussi, nombreux furent ceux qui estimèrent à juste titre qu'on tentait d'imposer comme des maîtres des artistes qui n'en étaient encore qu'au stade des recherches ou bien que, faute de créateurs, on ne présentait que de pâles épigones de la peinture moderne.

Cette année, en revanche, malgré la présence de quelques injustifiables survivances et de certaines entreprises trop partielles, vouées par avance à l'échec, il revêt à nouveau un sens : tout se passe comme si, à la suite de pas mal d'errements (à tra-

vers l'abstraction géométrique puis la peinture informelle) l'art de la deuxième partie de notre siècle y opérait un premier regroupement et s'acheminait vers une première synthèse.

J'en veux pour preuve un noyau de peintres nouveaux ou anciens qui ont noms Pignon, Prassinos, Gastaud, Vieira da Silva... Ils présentent, avec quelques autres, des œuvres assez achevées pour satisfaire aux exigences d'une certaine *qualité* du langage pictural leur permettant de *dire* vraiment et assez amples pour embrasser notre époque et pour l'exprimer.

La toile qu'expose Pignon, notamment, *Coqs au combat*, est excellente. Ceux qui n'ont cessé de croire en cet artiste, à cause du sérieux de sa démarche, à cause de ses dons exceptionnels de peintre, à cause de son humanisme généreux sensible dans chacune de ses œuvres, avaient quelque raison de s'inquiéter. Ses tableaux de la période d'Ostende, par exemple, n'étaient pas aussi solides qu'on avait pu le penser au premier abord; le temps les révélait un peu sommaires et paradoxalement friables. Sa trop grande rapidité d'exécution l'empêchait souvent de *signifier* ses objets et ses personnages comme il l'aurait voulu; elle les raplatissait davantage qu'elle ne les organisait et ne les haussait. Si l'on comprenait bien (selon l'explication donnée par Henri Lefèbvre) que de multiples dialectiques se nouaient dans cet art, destinées à en faire vibrer l'espace et à le tendre, à en distribuer les tons et les valeurs, à en concrétiser au maximum l'abstraction, on les discernait avec moins de netteté. Pour tout dire, la peinture de Pignon trahissait un tempérament baroque venant contrecarrer une intention qui se voulait cependant classique.

Or voilà qu'aujourd'hui Pignon atteint d'un seul coup à la plénitude. *Coqs au combat* est une œuvre éclatée à l'espace déhanché, qui réduit la figuration à un réseau de signes maigres, où les rythmes et les couleurs giclent dans toutes les directions à partir d'un centre. On ne peut guère imaginer un art plus dispersé. Au premier abord, on a l'impression que l'artiste y a amplifié ses contradictions, se laissant aller à tous ses travers. Mais on ne manque pas d'en apercevoir bientôt l'extrême rigueur et la ferme incarnation. Au lieu de combattre vainement son baroquisme, Pignon est parvenu, le thème aidant, à l'assumer et à le dépasser. Ses plumes multicolores, ses becs crochus, ses griffes, ses ergots, font penser à une espèce de végétation grasse; ils constituent un dynamisme qui vous prend avant même que vous soyez parvenu à lire entièrement

la toile. Ce qui semblait être éclatement devient jaillissement et fulguration, vie naissante accélérée, tournée au ralenti. Le bavardage d'un Tiepolo menaçait Pignon dans nombre de ses dernières œuvres; ici, réussissant son articulation propre, le peintre se dirige davantage du côté de Giotto. A la faconde, à la gesticulation, il oppose la force de la gravitation.

De façon analogue, la toile de Gastaud intitulée simplement *Peinture* est une réussite entière. Je ne suis pas le seul à la tenir pour une des meilleures (sinon la meilleure) œuvres du Salon. Il s'agit du monde de pierre et de terre, de soleil, de coquillages pétrifiés de l'univers méditerranéen. Gastaud nous en présente un grossissement destiné bien moins à représenter un coin de paysage qu'à nous rendre présente sans distance la nature, existentiellement. Mais, tandis que tant de peintres, sous prétexte d'avant-gardisme, ne font que pratiquer le gros plan et substituer un réalisme myope à celui, panoramique, de la tradition, Gastaud, au contraire, parvient à une véritable totalisation. Son propos fut toujours de peindre l'unité organique qui lie l'immense et le minuscule, leur enchevêtrement serré, leur secrète correspondance. Dans sa toile de cette année, il y réussit parfaitement. L'œuvre est tout entière parcourue d'une résonance sourde, d'un *espace acoustique* qui se répercute à travers chaque forme et enveloppe chaque signe. Nul doute que parmi les peintres de sa génération aucun autre, ou presque (l'artiste a trente-neuf ans) ne parvienne à une telle puissance et à un tel achèvement. Dans la confusion de l'art actuel, Gastaud est un des seuls à apporter une vision nouvelle.

Les bâtisseurs à la Cézanne ou à la Léger manquaient à la peinture du milieu de notre siècle. Ceux qu'on avait cru, un instant, devoir leur succéder, ne retenant que la lettre d'un esprit commun, se révélèrent bientôt superficiels, académiques. Une des importances de ce XVe Salon de mai est d'exposer deux artistes, Pignon et Gastaud, qui renouent avec l'équilibre et la santé de la grande peinture. Comme le maître d'Aix, ceux-ci poussent, par la peinture, à la « virginité du monde »; comme lui, ils parviennent à mettre à nu les « assises géologiques ». Comme Léger, ils font prendre forme plastique à la vie moderne, brutale, mordante, attachante, dont ils restituent la *respiration.* Quiconque mesure la valeur d'une œuvre à ce qu'elle est capable de porter et non à son degré d'hermétisme ou à sa quantité d'insolite, aura reconnu chez l'un et

l'autre peintre une expression profonde de notre réalité. Contrairement à ce qu'on imagine d'ordinaire, leur art *va plus loin* que celui des informels; au lieu de quitter le réel et de se désintégrer, il s'intègre, au contraire, le monde des êtres et des choses et, s'en emparant, parvient à *s'instituer*.

Mais on me rétorquera que le monde contemporain est autant démolition que construction. Que la menace fait partie, elle aussi, de notre existence quotidienne et que, par conséquent, l'artiste se doit de l'exprimer. Encore qu'il y ait un problème de savoir si l'art qui est langage ne réduit pas déjà, par le fait, la violence et les contradictions qu'il dépasse nécessairement, je l'admets volontiers. Prenons les peintures de Prassinos et Vieira da Silva.

Avec ses *Échafaudages dans la brume*, celle-ci donne une image d'anéantissement et de désolation. Les chantiers de quartiers en construction en constituent, sans doute, le point de départ. Mais là où d'autres voient l'esquisse d'un univers habitable, elle, ne semble discerner, au contraire, que la promesse d'un monde stérile, déshumanisé. Son écriture assez proche des calligraphies orientales restitue la sève desséchée des structures sans vie; elle est tout à la fois squelette et décombres, lassitude, usure, vertige. Elle se tient là, dressée en vue d'un long amenuisement, imperceptible, lancinant, semblable à ces carcasses de camions, d'avions, de chars d'assaut, de matériel en tout genre dont parle Malaparte, qui pourrissaient le long des plaines de Russie, lors de la dernière guerre mondiale, immenses charognes métalliques. Semblable à ces maisons détruites par les bombes ou cassées par le temps qui se rejoignent dans une immense dislocation. Heidegger remarque quelque part que, dès l'instant où il naît, l'homme est déjà assez vieux pour mourir. De façon analogue, c'est la vanité des choses humaines, leur radicale contingence, qui semble à l'origine de l'art de Vieira da Silva et qui, paradoxalement, en assied la nécessité.

La toile de Prassinos, d'autre part, *Peinture*, exprime également notre humaine fragilité, voire notre absurdité. Le contraste violent de ses blancs et de ses noirs qui vous sautent au visage ont fait dire à quelques-uns qu'il s'agissait d'une grande gravure. D'autres ont voulu y voir un rappel de certaines compositions de Pollock. En réalité, qu'elle soit paysage ou charnier, elle est avant tout un intolérable déchirement. Jusqu'ici la peinture de Prassinos demeurait opaque; malgré ses indéniables qualités, elle était difficile à déchiffrer. On entrait mal dans son réseau serré de mailles

qui en masquaient davantage le sens qu'elles n'y introduisaient. Partant, on ne comprenait pas toujours ses raffinements de peintre. Ici, en revanche, Prassinos y atteint à un premier accomplissement. Alors que de trop nombreux artistes, croyant dénoncer l'échec de l'homme contemporain, ne font guère qu'étaler leurs propres insuffisances, lui exprime cet échec, au contraire. C'est dire que son art, comme celui de Van Gogh ou de Rembrandt, *réussit :* par le seul fait qu'il mette le monde en question, dans un mouvement en vrille, il échappe déjà à la mise en question.

Je viens d'écrire qu'il existe un problème de savoir si l'œuvre d'art, dans la mesure où elle est langage, ne dépasse pas, en partie au moins, la violence et les contradictions. *Les fusillés du 3 mai* de Goya ne sont plus liés depuis longtemps à l'événement historique qui les a fait naître : l'émeute de la Puerta del Sol contre les troupes de Napoléon, le 3 mai 1808, et sa sanglante répression. Ils sont devenus dénonciation sans cesse renouvelée de la haine et du massacre en n'importe quel lieu et en n'importe quel temps parce que, justement, ils sont *de la peinture*, organisée et signifiante. Loin de s'interposer comme un écran qui nous dissimulerait la cruauté du réel et l'atténuerait, le langage s'affirme en tant que processus d'universalisation, le seul qui nous permette d'appréhender cette cruauté et, la reconnaissant, d'avoir prise sur elle. De même Prassinos et Vieira da Silva me paraissent enracinés, à la fois, dans un état de crise (le nôtre) et le dominer cependant. Leur art met en relief la redoutable précarité de notre époque parce qu'il en est la prise de conscience (c'est-à-dire qu'il n'est pas tellement cette précarité elle-même que son expression) et c'est pour cette raison seulement que, ne s'y perdant pas entièrement, il parvient à la mettre en relief.

Mais si ces quatre peintres constituent, à mes yeux, l'essentiel du XVe Salon de mai, il va sans dire qu'ils n'en représentent pas l'unique intérêt. Il y aurait de nombreux envois à citer, parmi lesquels ceux de Picasso, Villon, Bram et Geer Van Velde, Bertholle, Germain, Borès... Toutefois, j'aimerais m'arrêter à deux jeunes peintres qui me paraissent importants : Coulot et Corneille.

Ils viennent d'horizons très différents. Le premier, même s'il a connu deux ruptures qui l'ont déporté du côté du réalisme socialiste puis de l'abstraction pure, s'inscrit dans la grande tradition moderne qui va de Matisse à Gischia et à Singier. Il vérifie la remarque de Malraux selon laquelle le réel pour le peintre, quelle que

soit la profondeur de son ancrage dans le concret, est toujours d'abord la peinture. Toutefois ce réel, il l'assume et il le prolonge, Sa toile, *Peinture*, a son origine dans le paysage méditerranéen, comme celle de Gastaud. Mais, tandis que la toile de Gastaud élabore un monde à échos, la sienne institue un *univers à reflets.* Ses surfaces grises, noires, brunes que spatialise une luminosité ocre, déchirées et liées à la fois par une écriture nerveuse, sont autant de signes plastiques qui se nouent pour devenir soleil et eau, air surchauffé, ciel, rochers, selon une réalité globale. Elles réalisent, au niveau de l'œuvre peinte, le fameux *croisement* d'images dans lequel un Bachelard voit la spécificité même de toute création poétique. Lorsque l'art de Coulot sera parvenu à plus de densité encore, lorsque la tension qui caractérise certaines parties de *Peinture* aura gagné l'étendue entière de chacune des toiles du peintre, nul doute qu'il faudra compter avec lui.

Le tableau du second, Corneille, intitulé *Midnight sea*, est également bien davantage qu'une promesse. Contrairement à Coulot qui n'a jamais cessé de s'inscrire dans une rigueur toute cartésienne, Corneille a passé par l'incantatoire, par l'archaïque (il vient de révéler l'importance qu'eut pour lui une petite peinture éthiopienne achetée à Rome, il y a quelques années). Or j'avoue que, jusqu'ici, cet archaïsme me gênait quelque peu; les terres sèches et brûlées du peintre, son épais graphisme noir, emmêlé, distordu, avaient quelque chose d'opaque qui ne le distinguait guère des graffitis empâtés d'Arnal ou de Doucet. Aujourd'hui, en revanche, tout s'organise dans cet art et se différencie qui semblait pesant, tout s'y ouvre largement qui demeurait bouché. Devant les masses que roule *Midnight sea*, qui s'affrontent, s'attirent, se repoussent, m'est revenue à l'esprit cette phrase du *Journal de voyage* de l'artiste en Éthiopie : « Des montagnes hautes et froides, hérissées de chandeliers-euphorbes géants, de cactus, de chardons, d'aloès chargés de clochettes rouge-orange, tous d'une taille effarante. » Parce que, sans doute, par delà les formes, par delà le thème, par delà les tons, Corneille réussit dans sa toile une chose assez exceptionnelle : l'articulation monumentale du mouvant.

Ce XVe Salon de mai, écrivais-je en commençant, amorce un regroupement, accède, par ses meilleures œuvres, à une signification. A l'encontre du précédent, il indique un cheminement cohérent. Le lecteur aura compris le sens de ce cheminement : dans les toiles que j'ai décrites, il est tout entier prise de conscience de

moyens propres de la peinture, tension dialectique de la conscience et de la réalité extérieure, non pas simplement *peinture*, mais *peinture de quelque chose* selon les implications mêmes de la structure de notre être-là qui n'a de cohésion véritable qu'au cœur du monde concret. Quelques artistes y montrent avec netteté que le temps est dépassé des fuites vers l'absolu ou des régressions vers le moi profond réservées aux esthètes initiés de la secte (bien qu'il existe encore à Paris des galeries où l'on parle à voix basse et marche sur la pointe des pieds) et aux amateurs de frissons médullaires. Seule l'absence de Lapoujade (pour ne pas mentionner celle de quelques-uns des artistes les plus marquants de l'ancienne génération) vient limiter la démonstration. Il est regrettable, il est inqualifiable, que le comité directeur du Salon ait négligé d'inviter l'artiste dont, non seulement une récente exposition vient de prouver la maîtrise mais qui, tant par son œuvre que par ses écrits, se situe à la base même de l'actuel redressement.

Ainsi l'on comprend que la qualité d'une forme d'art, sa plénitude, la clarté de ses intentions, la fermeté de sa démarche, mettent, par le fait, hors jeu certaines autres tendances. Sans m'arrêter à l'abstraction géométrique dont l'indigence n'est plus à établir aujourd'hui, je veux parler de ce double aspect du réalisme vulgaire que sont la figuration traditionnelle et la peinture brute ou informelle.

Chaque grand Salon parisien, personne ne sait trop pourquoi, s'obstine à donner un échantillonnage des peintres qui, sous prétexte de perpétuer la tradition, découvrent prudemment les audaces de l'art contemporain avec trente ou quarante années de retard et les neutralisent. Comme si la preuve était encore à faire que la continuité de l'histoire de l'art est constituée, sinon de ruptures successives, du moins d'assomptions continuelles, de mises en question, de dépassements et que c'est cela, et pas autre chose qui, en définitive, édifie la tradition. Comme si chacun n'avait pas encore compris qu'un artiste n'est pas nécessairement concret pour avoir retracé le contour d'un visage ou d'une carafe si incapable de rien assumer, il ne voit jamais que *par procuration*, à travers le regard des autres. Or, l'actuel Salon de Mai, de Despierre à Ravel, de Mouly à Marzelle... (et j'en passe) présente combien d'œuvres qui n'offrent aucun intérêt, tant du point de vue plastique que du point de vue humain, pour la bonne raison déjà que, ne s'adressant qu'au plaisir de l'œil, elles viennent s'inscrire dans le pire des

académismes, sans nerf, sans arrière-fond, sans risque, sans grandeur, celui du décoratif.

Arrêtons-nous à la toile de Despierre, *Les mouvements du jardin.* Si la peinture était un artisanat, il n'y aurait rien à reprocher à une telle œuvre. On l'imagine produite par un élève doué de Lhote ou de Léger; par un quelconque giottesque dans l'atelier de Giotto. Mais les giottesques qui ornent les parois des églises d'Italie (mis à part Maso di Banco), à peine nés, étaient morts à jamais! Avec ses personnages stylisés, ses grands aplats destinés à accrocher la lumière, le tableau de Despierre manque précisément ce qu'il prétend restituer, à savoir l'univers particulier du jardinage, tranquille, tondu, taillé, tiré au cordeau, mis en ordre par le labeur humain. De même, *Les voiles* de Mouly, pour élégantes qu'elles soient, sont de pures abstractions; le vent aura beau souffler en rafale, jamais il ne viendra les gonfler, jamais elles ne parviendront à quitter le port. Je suis persuadé que la figuration est partie intégrante de la peinture, car tout langage est projet et intentionalité. Mais je suis persuadé aussi que ce démarquage gratuit du réel n'est pas la figuration; il n'a rien de commun avec la recherche des fondements d'un Cézanne ou d'un Picasso, avec l'effort d'intégration d'Estève, de Lapoujade, de Corneille, de Gastaud.

Les tenants de l'art brut, informel, abstrait-lyrique (le vocable importe peu), d'autre part, se situent également à mille lieues de la peinture. Devant la toile de Tapiès, *Rouge n° LXXV*, je songeais irrésistiblement à cette phrase qu'Ozenfant et Jeanneret écrivaient à l'époque du purisme : « Non, il n'est pas vrai que l'art doive descendre à la cuisine! » Car, qu'est Tapiès, d'un bout à l'autre de son œuvre, sinon de l'excellente cuisine ? Certaines gens nous rebattent les oreilles de leurs réflexions : « Il faut comprendre; cet art va enfin à la racine; il est le premier à supprimer toute médiation entre l'homme et le monde, entre l'apparence et l'être. » Comme si la spécificité même de la peinture (et plus généralement de tout langage) n'était pas, justement, d'être une médiation! L'art de Tapiès pousse, en vérité, à l'extrême, un raplatissement de l'être dans l'apparence, de l'homme dans la matité sans distance du monde. La conscience humaine y devient tout entière un *dehors*, ce qu'elle n'est pas davantage qu'un exclusif *dedans*. Faute d'intérieure tension, *Rouge n° LXXV* se retrouve pauvre mur, humide et souillé. L'abstraction lyrique s'évanouit dans son contraire : le réalisme le plus radical qu'ait jamais connu l'art de peindre.

Le cas de Messagier, en outre, est un peu différent. Sa toile, *Accès à l'été*, n'est en réalité qu'un mince badigeon jaunâtre, très dilué, étendu à peu près uniformément (au chiffon, sans doute). L'artiste abandonne ainsi ses œuvres à l'état naissant de peur d'en altérer le passager, l'impalpable qu'il s'emploie à capter. Mais qui ne voit que, sous prétexte de peinture pure, il s'agit, au contraire, de la peinture la plus littéraire qu'il se puisse imaginer ? Bazaine aussi ne vise qu'à saisir le fugace dans chacune de ses toiles, mais parce que, ce fugace, *il le peint*, il ne parvient à le restituer dans toute son immédiateté qu'au terme d'un long effort sérieusement poursuivi et appuyé. Et si, en dernière analyse, il se résout à donner des titres à ses tableaux, c'est à regret, craignant que le spectateur ne réduise ce qu'il voit à l'exiguïté de ce que ceux-ci lui suggèrent. Ici, en revanche, tout étant susceptible de jaillir de tout, tout est suspendu au titre qui tient lieu à la fois de thème, d'organisation des formes et de l'espace, de distribution de la lumière. De la même façon que celle de Bouguereau ou de Cabanel, la peinture de Messagier, non sans une certaine ironie du sort, ne s'ouvre et ne signifie que pour autant que, d'abord, on prenne la précaution de la nommer.

Je ne dis pas que Tapiès, Messagier et les autres soient dépourvus de qualités; pas plus que les Despierre et les Mouly. Le mal est plus profond : ils savent peindre, mais le malheur veut qu'ils ne sachent pas *quoi* peindre. Je comparais une nouvelle fois, l'autre jour, les reproductions des deux versions du *Pont de Narni* de Corot qu'oppose Malraux dans *Le musée imaginaire.* La première, avec ses pins maritimes, ses chèvres, sa source, ses petits bergers du premier plan, accessoires ajoutés, destinés à plaire à ce qu'il restait du goût XVIIIe siècle à l'époque, ne nous touche plus guère. Le dépouillement de la seconde, en revanche, nous émeut profondément. La toile n'est que larges touches prestement posées, noires, jaunes, vertes, bleues, écriture rapide. Mais cette écriture éminemment plastique n'en accroche pas moins l'ombre moite des arbres situés en bordure de rivière, la chaleur accablante des chemins de halage cuisant au soleil. La moins anecdotique des deux toiles est, sans contredit, la plus dense, la plus concrète. A réfléchir à ce XVe Salon de Mai, j'en arrive à me demander si le problème essentiel de la peinture d'aujourd'hui, par delà les querelles, par delà les remords métaphysiques, ne se ramène pas, en définitive, à ce que Corot réussit, à *l'incarnation du signe.*

Mais, pour terminer, tournons-nous du côté de la sculpture; la même répartition des valeurs s'y dessine. Il y a, au Palais de Tokyo, des sculpteurs qui se bornent à reprendre le langage de la tradition, sans le repenser, sans l'élaborer vraiment; d'autres qui se lancent en avant mais dont la recherche, pour utile qu'elle soit, n'est que fragmentaire; d'autres enfin qui, comme les peintres dont j'ai parlé, effectuent une première synthèse.

L'immense monstre d'Auricoste, par exemple, *La bête du Gévaudan*, qui a fait couler beaucoup d'encre et suscité tant d'admiration n'est, en réalité, qu'une monstruosité désamorcée. L'artiste s'est contenté de souder ensemble des pièces de métal tissant un réseau qui finit par constituer un animal gigantesque aux quatre pattes écartées et à la gueule ouverte, destiné à faire peur. Mais, je pose la question aux visiteurs du Salon : « Qui la bête d'Auricoste a-t-elle, tant soit peu, effrayé ? » Il était probant de voir ceux-ci s'en approcher, l'explorer, la tâter... Je veux bien qu'un sculpteur ne se soucie ni du problème de l'espace, ni de ceux de la forme et de la lumière, et porte tout son effort sur celui de l'expression. Mais alors, qu'il soit expressif! L'on connaît, sans doute, les fameux dragons des églises médiévales; tenant à la fois du crabe, de la cuirasse et du hérisson, combien ils sont pointus, crochus, retors, mal commodes malgré leur petite taille, et comme on comprend que tous les Saint-Georges de la Chrétienté aient eu tant de peine à en venir à bout. *La bête du Gévaudan*, au contraire, est apprivoisée; on a envie de la caresser. Avec de nombreux sculpteurs d'aujourd'hui, Auricoste ne fait qu'un emploi tout extérieur du matériau moderne qu'il *adapte* seulement aux canons anciens, sans aucune invention, sans la moindre création.

Aussi, de ce point de vue, *Sculpture* de César est intéressante. Je reste, personnellement, très réservé devant cette forme d'art. Les gros insectes que l'artiste présentait à la Biennale de 1956, composés de toutes espèces de ferrailles soudées ensemble, jouaient presque exclusivement sur le sentiment ambigu que produit l'insolite. César en eût-il fait des bronzes, qu'ils auraient perdu toute leur puissance de choc, tant la composition en était académique. C'est dire qu'à mon sens, l'artiste ne s'est pas encore posé le problème entier de la sculpture contemporaine. Toutefois, cette réserve faite, il va de soi que César, contrairement à d'autres qui soudent à peu près au hasard, n'est pas sans importance. Il ne fait pas de doute que, dans sa sculpture, quelque chose se passe; ses

recherches systématiques sur le pourvoir expressif du matériau doivent lui permettre un jour (ou permettront à d'autres) d'élaborer des œuvres achevées. Mais, je le répète, tout cela est partiel. *Sculpture*, comme les autres productions de l'artiste, ne s'intègre encore que les deux dimensions du plan; il reste à César à résoudre le problème, inéluctable pour un sculpteur, de l'inscription de son art dans la troisième dimension.

Ce sont donc, à mes yeux, d'autres artistes qui présentent les choses les plus valables. Ils ont noms Lardera, Gilioli (même si son *Ange gardien* n'est pas très convaincant), Adam, Muller, Andréou.

Contrairement à l'abstraction géométrique en peinture, en effet, la sculpture abstraite géométrique est viable. Jacobson a beau connaître une période d'essoufflement, il n'empêche que son œuvre existe. Tandis que Dewasne, Mortensen, Vasarely... Parce que, sans doute, la sculpture est plus proche de l'architecture que la peinture; parce que, surtout, même géométrique, elle reste aux prises avec les impératifs que lui dictent l'espace et la lumière. Or, dans le style géométrique, Lardera expose une très belle sculpture intitulée *Déesse antique*. Comme d'habitude, l'artiste joue avec les grandes surfaces plates, très découpées, en formes d'ellipses qui s'emboîtent, perpendiculaires, les unes dans les autres. Comme d'habitude, il parvient à concentrer l'espace autour de son œuvre, à le rendre plus dense, à le faire vibrer à la manière d'une espèce de champ magnétique; à le faire *bourdonner*. L'art de Lardera est équilibré, *équilibrant;* il est un de ceux qui, de même que l'architecture de Le Corbusier ou la peinture de Léger, expriment le mieux une certaine confiance de l'homme moderne, une certaine confiance, généreuse, *en* l'homme moderne.

La grande *Méditerranée* d'Andréou, d'autre part, est également une sculpture excellente. L'artiste n'a pas la quiétude de Lardera; il y a, chez lui, une dimension passionnée. Mais, à l'encontre d'Auricoste ou de César, cela ne l'empêche pas d'être monumental. L'espace, dans son art, n'est plus seulement ramené à une vibration intense; il est capté, découpé en zones, contracté, renvoyé, catapulté; il vient vous frapper le visage de plein fouet. On estime d'ordinaire que l'œuvre d'art est nécessairement plastique ou expressionniste. On vous donne à trancher : Mondrian *ou* Picasso (ce qui est d'ailleurs faux puisque la densité d'expression de Picasso impliquait une ouverture sans précédent du langage pic-

tural et que tout Mondrian, quoi qu'on en dise, se détache toujours sur fond d'expression). Andréou, pour sa part, est l'un et l'autre, l'un *par* l'autre. Je ne connais pas de sculpture plus spatiale et je n'en vois guère d'aussi expressionniste. Extirpées peu à peu de dizaines d'oiseaux, de taureaux, de nus, de sirènes... ses formes sont une véritable *animation* de l'espace (au sens ou est animé un être vivant); elles organisent une spatialité non plus perçue seulement, mais *vécue*. Comme *Peinture* de Gastaud, *Méditerranée* domine. Andréou est le seul sculpteur de sa génération qui, débouchant de la tradition et la dépassant, apporte vraiment une vision nouvelle; il est le seul à réussir l'élaboration d'un langage total.

L'an dernier, je terminais ma critique du Salon de Mai en déplorant que, décapité des artistes les plus significatifs de la Nouvelle École de Paris, celui-ci témoigne, avant tout, de la gravité d'une impasse. Quelques artistes nouveaux, cette année (je l'ai souligné en commençant) sont la marque d'un dépassement et d'une première synthèse. Puissent-ils ouvrir une voie et entraîner à leur suite la masse de ceux qui, entravés par les dogmes et leurs interdits, n'en sont, le plus souvent encore, qu'à balbutier!

Jean-Louis Ferrier

Renée Saurel.

UN ROYAL TRICHEUR

Henry IV et *Falstaff* au Théâtre Montparnasse.

Au temps de Shakespeare, les deux plus redoutables fléaux du théâtre étaient le plagiat et la peste. Si le plagiat sévit toujours — il arrive même qu'il ait pignon sur le régime, mais ceci, comme dirait Kipling, est une autre histoire — la peste, elle, est devenue rare, et ne sert plus de prétexte à notre Lord Maire pour ordonner la fermeture d'une salle. Il a d'autres moyens... Mais un ennemi autrement insidieux taraude le théâtre : c'est l'argent. C'est pourquoi la venue à Paris de la troupe du Théâtre de la Cité était une folle expédition. « Monter » à Montparnasse, pour y présenter successivement et durant plus de deux mois *Henry IV* et *Falstaff* de Shakespeare, puis *La seconde surprise de l'amour*, de Marivaux, était une aventure dangereuse, comme c'en était une de passer du Théâtre de la rue des Marronniers, qui compte cent places, à celui de Villeurbanne, qui en a quinze cents. Prudent, calculateur, Planchon est aussi l'homme des grandes audaces, un funambule impavide et narquois qui marche depuis des années au-dessus du gouffre. Il y a en lui un peu de Julien Sorel. On imagine combien cette venue à Paris des canuts du théâtre a fait peur à ceux, dont nous sommes, qui suivent avec amitié les efforts de Planchon en faveur d'un théâtre réellement populaire, et la lutte qu'il mène pour obtenir de l'État une aide plus substantielle. Non que cette aide lui soit refusée. Nous savons, au contraire, que l'État d'une part, la municipalité de Villeurbanne de l'autre ont augmenté récemment et dans des proportions considérables, les crédits alloués à Planchon. Ils font du Théâtre de la Cité non point un sixième Centre Dramatique National, comme on l'a écrit à tort, mais du moins une entreprise — la

seule entreprise fixe de province — assurée du soutien permanent de l'État. Ce soutien s'élève, pour 1959, à douze millions, contre vingt alloués, en moyenne, aux Centres Nationaux. Villeurbanne, de son côté, donne six millions, somme importante si on la compare à celles que versent aux Centres Nationaux des villes beaucoup plus peuplées. La comptabilité publique a, malheureusement, des règles immuables, un rituel majestueux et précis de signatures et de coups de tampons, et cette lenteur, inévitable, pose aux jeunes troupes soutenues par l'État un problème angoissant : celui des « avances ». C'est même là, à notre avis, l'un des problèmes les plus urgents qu'aura à étudier et à résoudre l'« Association des Jeunes Animateurs de Théâtre », récemment constituée [1] et sur les buts de laquelle nous aurons l'occasion de revenir. En ce qui concerne Planchon et sa troupe, il semble que la partie soit gagnée et cela sur tous les fronts : la presse unanime se montre enthousiaste, et le public « payant » vient applaudir *Henry IV* et *Falstaff*. Il est probable que *La seconde surprise de l'amour*, présentée dans une mise en scène révolutionnaire (et qui n'ignore pas Visconti) partagera de nouveau la critique, l'*exquis* Marivaux y apparaissant sous un jour assez lascif et assez brutal. Mais n'anticipons pas...

Avec *Henry IV* et cette *Second part of K. Henry the fourth*, baptisée *Falstaff* pour les besoins de l'affiche, Planchon et sa troupe apportent à Paris ce qui lui manque le plus depuis que le pseudo bon goût et la tradition ont regagné du terrain sur l'esprit du Cartel : le dynamisme, la virilité, une certaine brutalité, et même, s'exerçant à bon escient, une saine méchanceté. Que l'influence du Berliner-Ensemble s'y fasse sentir ne gâte en rien le plaisir qu'on y prend, bien au contraire. Planchon a un tempérament original, un style propre, une férocité bien à lui, et il est évident qu'il ne se contentera pas de croître comme un épigone de Brecht. Sa mise en scène des deux pièces de Shakespeare témoigne d'une maîtrise éclatante, d'une implacable lucidité. S'adressant à un public populaire, elle a de plus le mérite de ne jamais tomber dans le réalisme plat.

Ce qui frappe d'abord, c'est l'unité que Planchon a su donner

1. Association des Jeunes Animateurs du Théâtre. Siège social : 13, rue Caumartin, Paris, 9e.

aux deux chroniques. Le premier et le second *Henry IV* s'insèrent en effet dans la longue chaîne des « histories » qui va de Richard II l'assassiné à Richard III le tyran, en passant par Henry IV l'usurpateur et son fils, le futur Henry V, « tricheur » récupéré. On a dit [2] avec raison que le cycle tout entier des chroniques shakespeariennes n'est au fond que l'histoire d'un crime et de ses prolongements. En tuant Richard II, souverain « légitime », Bolingbroke a attenté à l'ordre du monde, engendré l'anarchie, voilé le soleil, envoyé la paix *dormir chez les Turcs et les infidèles.* Quatorze années de règne vertueux n'ont pas apporté la prescription. A la mort du vieux roi, si terriblement las (ce qu'exprime remarquablement M. Henri Galiardin), le Prince devra lutter lui aussi. Son successeur verra triompher les factions, et le sang coulera jusqu'au rétablissement de la souveraineté « légitime » avec les Tudors qui, à leur tour, etc. De ce combat de crabes à blason, *Henry IV* et *Falstaff* ne sont que deux épisodes, les « activistes » contre lesquels Henry IV doit se battre ayant été, jadis, ses complices dans la déposition et l'assassinat de Richard... Avec l'aide de René Allio, dont l'apport ici est considérable, Planchon a restitué clairement les deux *Henry* dans leur contexte historique : des commentaires, non dépourvus d'humour, et projetés sur un écran, soulignent le déroulement chronologique, cependant qu'au proscenium, côté cour et côté jardin, des maquettes géantes évoquent les lieux multiples de l'action, et qu'une immense carte ancienne, aux tonalités fauves, encadre le tout.

Cette continuité dans la violence, cette lente et sanglante reconquête de la « légitimité » ne sont pas ce à quoi Planchon s'est le plus attaché en lisant les chroniques shakespeariennes. Et cela pour la simple raison qu'à ses yeux comme aux nôtres les mots de légitimité et d'imposture n'ont plus de sens, du moins quand il s'agit du trône. Sur cette trame historique, il a voulu détacher le conflit personnel du Prince, et cela avec un parti pris qu'il ne songe pas à dissimuler. Ce n'est pas par hasard que le programme contient un extrait de *L'enfance d'un chef*. Pour Planchon, il n'y a pas métamorphose d'un prince-escarpe et grand paillard en un prince austère et courageux. Si papa meurt, il faut bien le remplacer, faire marcher

2. Voir : *Shakespeare par lui-même* de Jean Paris, aux Éditions du Seuil.

l'usine ou le royaume, devenir un chef, comme Lucien Fleurier. C'est la mue d'un serpent, que Planchon-acteur traduit fort intelligemment. On voit le prince glisser hors de sa vieille peau pour se couler peu à peu, avec des sursauts, des colères, un peu de dégoût et un immense ennui dans la *forme* que sa naissance lui impose et à quoi sa faiblesse consent. Lâche, il le demeurera sous le manteau royal. Mais il lui faudra se montrer courageux et vaincre à Azincourt. Captif, aliéné, pris au piège du pouvoir — il faut le voir caresser la lourde couronne — à la fois écœuré et fasciné par son devenir, il s'acharnera contre Falstaff, son témoin de toujours, compagnon de débauche et d'anti-conformisme. Et la scène est fort belle, où l'on voit Falstaff douloureusement étonné de l'abandon du prince. Jean Bouise, qui campe un Falstaff « hénaurme », ruisselant de graisse, de bière, de lâcheté et d'esprit critique, l'a jouée avec beaucoup de finesse, de même que, dans la première partie, l'étonnante scène parodique, d'une si riche ambiguïté, qui montre Falstaff juché sur la table de l'auberge et tançant royalement le prince débauché.

Sans doute la mise en scène, fidèle dans la lettre (la tirade de Falstaff sur l'honneur et la gloire militaire, que certains crurent apocryphe, se trouve bel et bien dans le texte) prend-elle, avec l'esprit, de grandes libertés. Mais pourquoi pas, et qu'est-ce que l'esprit shakespearien en 1959? Pour ma part, s'il ne m'a pas paru nécessaire que Hotspur, « l'éperon brûlant », provoqué en combat singulier par le prince, fût d'abord assailli par les soldats avant d'être achevé par l'épée princière, j'ai pris grand plaisir à ce commentaire permanent, malicieux, satirique, que constitue la mise en scène de Planchon, et tout particulièrement quand il s'applique à l'Église qui, en la personne venimeuse de Scroop, archevêque d'York (admirablement incarné par Claude Lochy), et de quelques moines sournois et terrorisés, participe à des combats et fomente des complots dans lesquels la charité chrétienne a fort peu de place. Les batailles sont exactement réglées, comme dans un bon western, avec une vivacité et une âpreté insolites, et c'est, enfin, un magnifique tableau que celui de la forêt de Gaultree. Il n'est pas jusqu'aux scènes où apparaissent les nobles dames : Lady Percy (Clotilde Joano), Lady Mortimer (F. Goléa), Lady Northumberland (Malka Ribowska) qui ne prennent un relief

surprenant. Car les nobles dames à hennin ne sont ici que des sujets soumis, et leurs plaintes, impatiemment écoutées par les seigneurs, crient l'injuste condition de la femme dans une société qui s'appuie sur le trône, l'église et l'épée.

La distribution, nombreuse, est tout entière excellente : de Jean Leuvrais (Westmoreland) à J.-J. Lagarde (Poins), de J.-P. Bernard (Hotspur) à Ferna Claude (Mistress Quickly) d'Isabelle Sadoyan (Dorothée, le « troue-draps ») à J.-B. Thierrée qui incarne un bien séduisant Lancaster, d'Armand Meffre (le Juge) à André Steiger (Sir Richard Vernon), chaque rôle est bien tenu et s'intègre harmonieusement dans l'ensemble. J'ai dit la part qui revenait à René Allio, auteur des décors et du dispositif scénique. Ses costumes, conçus non au petit bonheur comme cela se pratique souvent, mais en fonction de la situation sociale de chaque personnage, et cela sans débauche de couleur, mais aussi sans monotonie, sont une réussite totale. Constructeur scénique et peintre de grand talent, Allio est le seul en France dont l'art s'accorde aux exigences du théâtre épique et démystifiant. Comme Planchon, il a compris la leçon de Brecht, et comme lui, il s'apprête à la dépasser.

Renée SAUREL